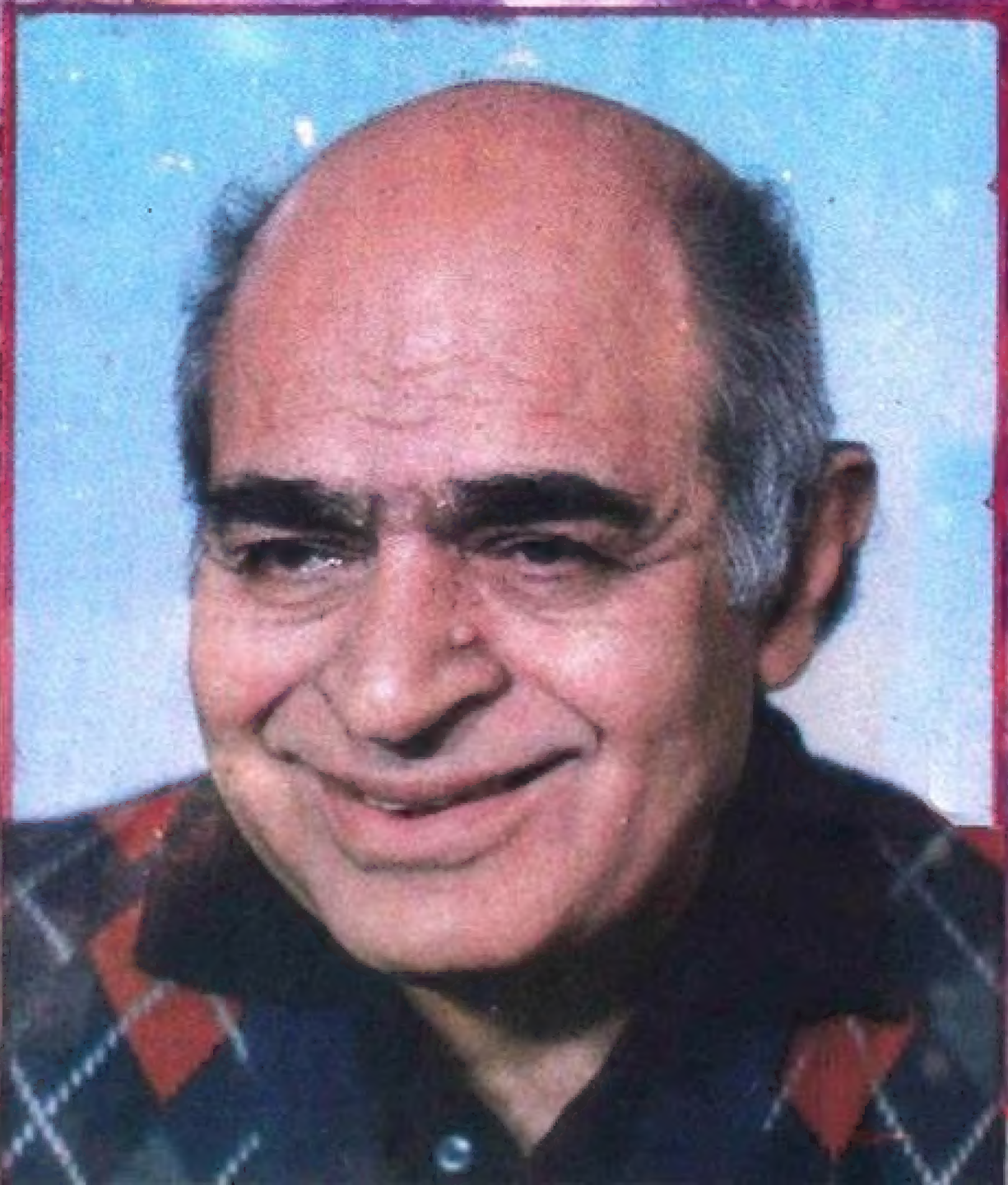


# پورز وازی، پورز وازی

وارث علوی





اس کتاب  
کی اشاعت میں اردو ساہتیہ اکادمی گجرات کی جزوی  
مالی اعانت شامل ہے

BOURGEOISIE BOURGEOISIE ( CRITICAL URDU ARTICLES )

By: Prof. VARIS ALAVI

Rs. 150.00

# بورژوازی بورژوازی

(ادبی تنقیدی مضامین)

وارث علوی

موڈرن پبلشنگ ہاؤس

۹ گولامارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲



دارت علمی (C)

اسٹوڈیا۔ سید وارہ

احمد آباد۔ ۳۸۰۰۰۱

۱۹۹۹ء	اشاعت :
ایک سو پچاس روپے	قیمت :
سجاد علی خاں	کتابت :
ایچ۔ ایس۔ آفنیٹ پریس۔ دہلی	طباعت :
رزا ق ارشد	سرورق :

زیر اہتمام  
پریم گوپال مہتا

تقسیم کار :  
موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۵ گولا مارکیٹ، دریا گنج، نئی دہلی ۱۱۰۰۰۲



آل احمد سرور کے نام



# فہرست مضامین

۹	افسانہ کی تشریح: چند مسائل
۳۲	ناول پلاٹ اور کہانی
۵۱	شاعری اور افسانہ
۷۱	راجہ گدھ
۱۰۱	بورژوازی اور بورژوازی
۱۲۵	جبریل و ابلیس



# افسانہ کی تشریح: چند مسائل

شاعری کی مانند افسانہ کے فارم، موضوع اور مواد کے مطالعہ کے بے شمار پہلو ہیں۔ کہانی، پلاٹ، کردار، تمثیل، علامات، اساطیر، تکنیک، ہتھم، ایچ، استعارہ، مرقع، تصویرگری، منظر نگاری، مقام، ماحول، فضا، قدرتی اور تہذیبی پس منظر، موزونیت، آہنگ، تضاد، تضادم، معروضیت، ڈرامائیت، الب و لہجہ، اسلوب، بیانیہ، لسانی ساخت، نقطہ نظر، جمالیاتی فاصلہ، طنز، ظرافت IRONY، المیہ، طربیہ، نفسیاتی، فلسفیانہ، سماجی، اخلاقی ڈائلکشن اور پھر ان موضوعات کے ان گنت ذیلی مباحث اور نکات، القاد کو متقی ہے کہ وہ افسانہ کے جس پہلو کا اور جس پہلو سے افسانہ کا مطالعہ کرنا چاہے کر سکتا ہے۔ یہ دعویٰ کہ محض بیانیہ یا زبان یا لسانی ساخت کا مطالعہ ہی افسانہ کے تمام فن اور معنوی اسرار کو منکشف کر سکتا ہے درست نہیں۔

لیکن کہانی ہو یا پلاٹ، کردار ہو یا ماحول، علامت ہو یا طنز افسانہ میں ان کا اظہار زبان کے ذریعہ ہوتا ہے۔ پورا افسانہ ایک لسانی ساخت ہے۔ اس لیے افسانہ میں زبان اور بیان کی نوعیت کا علم حاصل کیے بغیر افسانہ کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ ثمر آور ثابت نہیں ہوتا۔ جیسا کہ میں آگے چل کر بتاؤں گا کہ تفہیم معنی میں بہت ساری معذوریوں اور غلط فہمیوں کا سبب پلاٹ یا کردار یا افسانہ کے دوسرے وضعی رشتوں کے مطالعہ میں بعض کلیدی نقطوں، علامتوں اور لسانی نشانیوں کی اہمیت سے انماض برتنے میں رہا ہے۔

متن کی تعبیر کے متعلق کوئی اصول وضوابط نہیں۔ تعبیر ذہن کا وجدانی عمل ہے۔ صاحب نظر کے سامنے قرأت کے دوران بصیرت کا کوئی نہ لپکتا ہے، ابہام کے اندھیرے



چھٹتے ہیں اور متن کے بطن میں رہے ہوئے معنی منور ہو جاتے ہیں۔ اس لیے تنقید متن صاحب  
نظری کی قیمت ہے۔ تنقید میں بصیرت نہ ہو، انکشاف معنی نہ ہو، عقدہ کشائی نہ ہو، پہلو دار  
پیچیدہ کرداروں کی نفسیاتی اور فلسفیانہ تعبیر نہ ہو، انسانی برتاؤ، اعمال اور سلوک کی تفہیم  
کی غرض سے فطرت اور جبلت کے تاریک پانیوں میں علم و بصیرت کی مشعل کی روشنی نہ ہو تو پھر  
تنقید اپنی تمام طلاقت بیان کے باوجود ایک عام اور اوسط ذہن کی فہم و فراست کی سطح  
سے بلند نہیں ہوتی۔

افسانہ اپنے حسن کار از فوراً اور سب پر ظاہر نہیں کرتا وہ صاحب نظر نقاد کا انتظار  
کرتا ہے۔ افسانہ کی معنیاتی بصیرت کا راز اس رشتہ میں ہے جو نقاد افسانہ سے قائم کرتا ہے  
یہ رشتہ محبت، نشاط اور وارفتگی کا ہوتا ہے۔ تنقید اور تعبیر فن پارے پر سرد ستارہ پوش  
ہاتھوں کا عمل جراحی نہیں۔ اگر افسانہ نقاد کے دل میں نہیں بتا، اگر اس کا ذکر کرتے ہوئے اس کا  
لہو قفس نہیں کرتا تو وہ افسانہ کی روح تک نہیں پہنچ سکتا۔ افسانہ بواہوہوں کے سامنے نہیں بلکہ  
حسن شناس نظروں کے سامنے معنی کے بند قبا کھولتا ہے۔

تشریح ایک شرمیلی خاتون کی مانند کم سخن ہوتی ہے۔ کبھی کبھی تو کسی علامت، کسی اسطورہ  
کسی تلمیح کی طرف بے لفظوں سے اشارہ کر کے آنکھیں جھکا لیتی ہے۔ البتہ مدرس کے نکاح میں آنے  
کے بعد فضیض صحبت سے اس بے زبان نے نہ صرف زبان پیدا کی بلکہ دہن بھی پیدا کر لیا۔ پہلے کم بول  
کر اس خوف سے ٹھٹھک جاتی تھی کہ کہیں زیادہ تو نہیں بول گئی۔ اب اتنا بولتی ہے کہ متن کو  
بولنے نہیں دیتے مدرس کا کام اب اتنا رہ گیا ہے کہ ناخن عقدہ کشا کے لیے عقدے تلاش  
کرے۔ نہیں ملتے تو سیدھے سادے شعروں میں خود ہی لگا دیتا ہے۔ وہ اشعار جو منہ میں سو  
کینڈل پاؤں کے بلب لے کر آتے ہیں ان پر روشنی ڈالنا مدرس کی پیشہ ورانہ بیماری ہے۔

تشریح کے برعکس تعبیر ایک خود سرا خود پسند مغرور حسینہ ہے۔ یعنی تعبیر کو اگر ہم وہ سمجھیں  
جو سوزاں سونٹاگ نے سمجھا یا ہے۔ سوزاں سونٹاگ کے بیوی پارلر سے جب وہ نکلتی ہے تو  
اس کی سچ دھج دیکھنے کے قابل ہوتی ہے، بالکل منٹو کے افسانہ "سرکندوں کے پیچھے" کی ہلاکت کا  
روپ جو مجسم حسد ہے اور متن کے پہلو میں اپنے سوا کسی اور معنی کا وجود برداشت نہیں کر سکتی



وہ بڑی بے دردی سے معافی کا قتل کرتی ہے اور ان کی جگہ اپنے معنی رکھتی ہے۔ یہ معنی فارم اور مواد اور افسانہ کے وضعی رشتوں کے جزر و مفاد کا نتیجہ نہیں ہوتے بلکہ افسانہ کے ایک شخصی تاثر سے پیدا ہوتے ہیں۔ افسانہ کو ایسے معنی دینے کا افسوس ناک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ افسانہ نگار کے حقیقی فن پارے کی جگہ نقاد کا بنایا ہوا تبلیسی فن پارہ ہمارے سامنے آتا ہے۔ افسانہ از سر نو لکھا نہیں جاتا، اس میں ایک لفظ بدلا نہیں جاتا لیکن اس کی تعبیر اس طرح کی جاتی ہے کہ اصل افسانہ کی جگہ ایک دوسرا افسانہ جنم لیتا ہے۔ سوزان سونٹاگ اس قلب ماہیت کی مثال دیتی ہے ولیم کے مشہور ڈرامے **A STREET CAR NAMED DESIRE** کی اس تعبیر سے دیتی ہے جو ڈرامے کے ڈائریکٹر ایلیا کازان نے اپنی نوٹ میں درج کی، گویا ڈرامے کی ہدایت کاری اس تعبیر کی روشنی میں ہوگی۔ اس ڈرامے کے دو کردار ہیں۔ ایک سٹینلی کو اسکی جو ایک اکل کھرا، جنس زدہ خوبصورت وحشی نوجوان ہے۔ دوسرا اس کی بیوی کی بہن بلانش ہے جو ایک رفاقتہ بلکہ طوائف کی زندگی گزارنے کے بعد تھکی ہوئی اب ایک شریف عورت کی زندگی گزارنے اپنی بہن کے یہاں آئی ہے۔ لیکن اب وہ سٹینلی کی ہوس کا نشانہ ہے۔ سٹینلی کو بڑا غصہ ہے اس بات پر کہ جو عورت طوائف رہی ہو وہ اس کی خواہشوں کو رد کیوں کرتی ہے۔ دوسری طرف بلانش پاک باز زندگی گزارنا چاہتی ہے پھر یہ اس کی بہن کا گھر ہے۔ بالآخر سٹینلی بلانش سے زنا بالجبر کرتا ہے اور بلانش پاگل ہو جاتی ہے۔ ایلیا کازان کی فلم میں سٹینلی کا کردار مشہور اکیٹر مارلبراند نے کیا تھا۔

ایلیا کازان کی تعبیر یہ تھی کہ سٹینلی کو اسکی کا کردار ہوس اور انتقام سے کف درد، ہنس بربریت کی علامت ہے اور بلانش کا کردار مغربی تمدن ہے جو ملائم ملبوسات، مدہم روشنی اور شائستہ جذبات سے عبارت ہے۔ گویا اس ڈرامے میں بربریت کے ہاتھوں تمدن کا ریب ہے۔ اب یہ ڈراما دو مخالف طاقتور کرداروں کے درمیان نفسیاتی اور جنسی جنگ نہیں رہا جس کا ہر منظر شخصیتوں کے تصادم اور جذبات کی طوفانی موجوں سے کاہنتا تھا، بلکہ مغربی تمدن کے زوال کی علامت بن بیٹھا۔

ہمارے یہاں ایسی تعبیر کی مثالیں انتظار حسین کے افسانے ”فریادی“ اور راجندر سنگھ



بیدی کے افسانے ”کوارنٹن“ کی وہ تعبیریں ہیں جو علی الترتیب گوپی چند نازنگ اور قمر رئیس نے پیش کی ہیں۔ نازنگ نے بتایا ہے کہ ”نرنا ری“ بنگلہ دیش بننے کے بعد کٹے پھٹے پاکستان کی طرف وہاں کے لوگوں کے جذباتی رویہ کی تمثیل ہے اور قمر رئیس کا کہنا ہے کہ ”کوارنٹن“ میں پلیگ علامت ہے ہندوستان کی غلامی کی۔

میری نظر میں دونوں تعبیرات شوقِ تعبیر کی بے راہ روی اور اُگل خیال آرائی کا ثبوت ہیں۔ انتظار حسین کا اسطور سیاست کے چوکھٹے میں نہیں سماتا اور بیدی کی حقیقت نگاری علامت بننے سے انکار کرتی ہے۔ قمر رئیس کی تعبیر کے بعد ”کوارنٹن“ میں بھارگو کے کردار کی کوئی اہمیت نہیں رہتی جو بے لوث خدمت کا بے مثال نمونہ ہے۔ ڈاکٹر کی فرض شناسی اور بھارگو کی خدمت گزاری میں جو ایک نازک فرق ہے اور جو افسانہ کی مشینری کے بغیر نمایاں نہیں کیا جاسکتا، اپنی اہمیت کھودیتا ہے۔

افسانہ پھر سے لکھا نہیں گیا۔ ایک لفظ بھی بدلا نہیں گیا لیکن تعبیر نے انتظار حسین اور راجندر سنگھ بیدی کے افسانوں کی بجائے ایک نیا افسانہ پیش کر دیا جس کے مصنف نازنگ اور قمر رئیس ہیں۔ تعبیر میں خواب گم ہوتے ہیں، تو افسانے کیوں زگم ہوں۔

پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مختلف تعبیرات میں کونسی تعبیر کو صحیح یا مناسب خیال کیا جائے۔ علمِ تعبیر کے ماہرین کے پاس اس سوال کا کوئی تسلی بخش جواب نہیں ہے۔ اُسے وہ تو دلائل سے ثابت کریں گے اور کرتے ہیں کہ ہر تعبیر پھر وہ چاہے اتنی دور از کار ہو، اہم ہے۔ ان کی دلیل یہ ہے کہ چوں کہ معنی شعریا افسانہ میں ہی نہیں (کیوں کہ متن عبارت ہے لسانی نشانیوں سے، جن کی تعبیر کرنے میں قاری آزاد ہے، متن کا پابند نہیں، یا دوسرے الفاظ میں وال کی تعبیر مدلول کے حوالے کے بغیر ہو سکتی ہے) تو پھر شعریا افسانہ کی تعبیر میں قاری یہ معنی نقاد کا ذہن آزاد ہے۔ تعبیر پر کوئی پابندی عائد نہیں ہوتی۔ گویا کسی تعبیر کو دور از کار، اُگل، ترنگی، لامرکز، مگراہ کن اور مضحکہ خیز کہنے کا قاری کے پاس کوئی عقلی جواز نہیں رہتا۔

جب صورتِ حال یہ ہو تو قاری تعبیراتی تنقیدوں کے بھنور میں چکرتا رہتا ہے اور اسے باہر نکل کر پھر سے شعر و افسانہ سے رابطہ قائم کرنے کی کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ اس کے



پاس کسی تعبیر کو رد کرنے یا کسی کو قبول کرنے کا کوئی عقلی جواز نہیں ہوتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ تعبیراتی تنقید پر کسی بھی زاویہ سے جرح و نقد ممکن نہیں رہتی۔ ہر اعتراض کے جواب میں یہ کہا جائے گا کہ یہ میری تعبیر ہے چاہے آپ کو قبول ہو یا نہ ہو۔

ان حالات میں قاری تعبیر اور تنقید کے تمام بکھیلوں سے دامن چھڑا کر شعر و افسانہ کا دامن پکڑتا ہے۔ وہ چاہتا ہے کہ بالکل ایک بچہ کی طرح آرٹ کی جادو نگری میں گم ہو جائے۔ گونا گوں وجوہات کی بنا پر آرٹ کا یہ تجربہ اس کا مقدر نہیں۔ ادب خود بہت پیچیدہ ہو گیا ہے۔ اسے جگہ جگہ تعبیر و تشریح کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جادو نگری میں بھی قاری کے ذہن میں سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ یہ کیا ہو رہا ہے، کیسے ہو رہا ہے، کیوں ہو رہا ہے، تعبیراتی نقادوں کی یہ بات بالکل درست ہے کہ معصوم قاری کا وجود محض فرضی ہے کوئی قاری معصوم نہیں

ہوتا۔ بلکہ ہر قاری کی ایک شخصیت ہوتی ہے۔ اس کے جذباتی میلانات اور تہذیبی وابستگیاں ہوتی ہیں، اس کی پسند ناپسند اس کے اپنے خیالات، تعصبات، عقائد اور ذہنی رویے ہوتے ہیں۔ چوں کہ قاری خود ہی معبر ہوتا ہے تو اگر کوئی قاری معصوم نہیں تو کوئی تعبیر بھی معصوم نہیں ہو سکتی۔ ہر معبر کے ذہنی اور تہذیبی میلانات کا اس پر عکس ہو گا۔ ہم جو بھی تعبیر پڑھیں گے شعر و افسانہ کی اتنی نہیں ہوگی جتنی کہ معبر کے مذاق شعر کی آئینہ دار ہوگی۔ یہ ممکن ہے کہ معبر کی شخصیت فقہانہ ہو، اسے بال کی کھال نکالنے کی عادت ہو، معنی آفرینی کا چسکہ ہو، مضامین کے طوطا مینا اڑانے میں لطف آتا ہو، تو پھر یہ ممکن ہے کہ شعر کی تعبیر معنی واضح کرنے کی بجائے انھیں اور الجھا دے۔ ہم پھر شعر سے دور ہو گئے اور تعبیر کے چکر اوڑے میں پڑ گئے۔

تو ہمارے پاس کوئی نہ کوئی معیار اور پیمانہ ایسا ہونا چاہیے جو تعبیر کے اچھے یا بُرے ہونے کی نشان دہی کرے۔ اس خیال کو غلط ثابت کرے کہ ہر امکانی تعبیر صحیح تعبیر ہوتی ہے۔ میری نظر میں تعبیر وہی اچھی ہے جو شعر کی مشکلات دور کرے، ابہام کے پردے اٹھائے، معنیاتی گتھیوں کو سلجھائے اور یہ کام کرنے کے بعد قاری اور شعر کے زچ سے ہٹ جائے تاکہ قاری شعر کو پڑھے تو اسی معنی سے لطف اندوز ہو جو شعر میں ہیں۔ یہ معنی شعر میں پہلے بھی تھے



لیکن واضح نہیں تھے، شرح کے بعد اب زیادہ واضح ہو گئے۔

بہت سے نقادوں کو شعر کے تمام معنی پھوٹنے کا شوق ہوتا ہے لیکن یہ شوق فضول ہے جو تفہیم شعر کے عمل کو الجھا دیتا ہے۔ آپ نے شعر کے ایک درجن معنی بتا دیے، کیا فائدہ جب کہ شعر کو ہم آپ کے شرح معنی کے بعد بھی پڑھیں تو وہی معنی دینے لگے جو پہلے دیتا تھا۔ یہ ممکن نہیں کہ آپ کے بنائے ہوئے درجن معنی میں سے نصف درجن قاری کے ذہن میں چپک جائیں اور جب بھی وہ شعر کو پڑھے تو شعر یہ نصف درجن معنی دینے لگے۔ انسانی ذہن اور یادداشت کی اپنی کچھ حدود ہوتی ہیں اور شعرو انسانی کی قرات کے اپنے بھی کچھ نفسیاتی عوامل ہوتے ہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ شعر کی اپنی ایک روشنی ہوتی ہے جو شعر کے تہہ در تہہ معنیاتی نظام کو کہیں کم کہیں زیادہ روشن کرتی ہے۔ ہر ڈرامائی منظر کے ساتھ سیٹج کی روشنی کا نظام بھی بدلتا ہے جسے LIGHT EFFECT کہتے ہیں وہ FULL EFFECT سے یا سیٹج کو بقیہ نور بنانے سے ایک الگ قسم کی چیز ہے اور فن کار نہ ہے۔ یہ روشنی کہیں تیز ہے کہیں مدھم، تو کہیں فریج اور اشیا پر خاص زاویوں سے ڈالی جاتی ہے۔ شعر کے معنیاتی نظام میں اندھیرے اور روشنی کا یہی کھیل ہوتا ہے۔ کچھ معنی سطح شعر پر ہوتے ہیں، کچھ بین السطور، کچھ مجسم ہوتے ہیں، کچھ مراد لیے جاتے ہیں، کچھ غائب ہوتے ہیں جن کے غیاب کا احساس حاضر معنی دلاتے ہیں۔ شعر کی تعبیر اور تشریح روشنی اور اندھیرے کے اسی کھیل کا بیان ہوتی ہے۔

دیوان حافظ کی صوفیانہ شرحوں کے دفاتر پڑھنے کے بعد کیا ہم حافظ کے شعروں کو ان کے صوفیانہ معنوں میں ہی پڑھتے ہیں، جی نہیں! حافظ کی قرات کا عام میلان مجاز کی طرف ہی رہا ہے۔ ممکن ہے اہل اللہ ان شعروں کے حقیقی یعنی صوفیانہ معنی ہی مراد لیتے ہوں اس کا مطلب یہ ہوا کہ شعر کے قاری دو طرح کے ہوتے ہیں۔ ایک مجازی معنی مراد لیتے ہیں اور دوسرے حقیقی۔ فیض کی غزلوں کے متعلق بھی یہ بات کہہ سکتے ہیں کہ سیاسی لوگوں کے لیے ان میں سیاسی معنی ہیں اور عام لوگوں کے لیے غزلیہ۔ میرا خیال ہے کہ اس میں کسی بھی ایک رویہ کی مکمل تردید مستحسن نہیں۔ شعر دونوں طرح کے معنی دیتا ہے۔ حقیقی بھی اور مجازی بھی



سیاسی بھی اور عشقیہ بھی۔ عام قاری معنی کو اسی ابہام کی فضا میں دیکھنا پسند کرتا ہے۔ اسے قطعیت پسند نہیں۔ گہرے ملن کے ہوں یا برہا کے، ظلمی پیاس کے ہوں یا سہر جانی بالما کے، ان کا مرکزی اسطور تو کمرشن ہی ہے لیکن اس سے شخصی تجربہ یا انفرادی کسک کی اپیل رد نہیں ہوتی۔ برہن عام عورت بھی رہتی ہے رادھا بھی اور ویلوگ میں تڑپتی آتما بھی۔ نظروں کے سامنے تو عورت ہے لیکن رادھا بہت فاصلے پر نہیں گو آتما اندھیروں میں چھپی ہوئی ہے۔ معنی کا چاند جب ابہام کی بدلیوں سے جھانکتا ہے تو شعر چاندنی رات کا پراسرار حسن پیدا کرتا ہے۔ معنی کے قہمتوں کی روشنی چاندنی رات کے اسی حسن کو غارت کرتی ہے۔ کون سا رہ لوح ہو گا جو قہمتوں کی روشنی میں شعر پڑھنا پسند کرے گا جب کہ چاند اور بدلی کی آنکھ چھوٹی اور روشنی اور تاریکی کا کھیل فی نفسہ اتنا حسین اور حیرت ناک ہے۔

چنانچہ وہ تمام تصورات جو تعبیر و تشریح کے ایک مطلق اور ULTIMATE چیز سمجھے ہیں ان پر کچھ حدود عاید کرنی پڑیں گی۔ ہر تنقیدی کاروبار کی طرح تعبیر و تشریح بھی PARASITICAL ہے یعنی وہ تخلیق پرستی اور پروان چڑھتی ہے۔ اس کا یہ دعویٰ کہ وہی سب کچھ ہے۔ شاعر اور شاعر کا ارادہ کچھ بھی نہیں، شعر اور شعر کے معنی کچھ بھی نہیں کیوں کہ قرأت ہی متن کو معنی دیتی ہے، بغیر معروضات کے قبول نہیں کیا جاسکتا۔

تعبیر و تشریح سے فن پارے کی کھیم، معنی اور اہمیت کو اجاگر کرنے کا کام لیا جاتا ہے۔ عام طور پر ایک ناول، افسانہ یا نظم کے جامع یا جزری مطالعہ متن میں یہ تینوں مقاصد پیش نظر ہوتے ہیں محض تشریح اور محض تعبیر کی بھی اپنی اہمیت ہے اور ضرورت کے تحت ان سے کام لیا جاسکتا ہے لیکن محض تعبیر اور محض تشریح فن پارے کے متعلق قدری فیصلوں سے اجتناب کرتے ہیں کیونکہ یہ ان کا فنکشن نہیں۔ اس سے ایک بڑا گھیلایہ پیدا ہوتا ہے کہ فنی طور پر کمزور افسانوں اور نظموں کی عالمانہ تعبیر انھیں وہ مقام اور منزلت عطا کرتی ہے جس کے وہ مستحق نہیں ہوتے ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ بڑے فن پاروں کی تعبیر اور تحسین میں جن افکار اور تصورات سے کام لیا جاتا ہے ان کا استعمال کمزور فن پاروں کی تعبیر کے وقت بھی ہو سکتا ہے، مثلاً فرد کی تنہائی کا مسئلہ بڑا ادب بھی تخلیق کرتا ہے اور معمولی ادب بھی معمولی ادب کی تعبیر کے وقت تنہائی سے متعلق بڑے ادب کے تصورات کا استعمال ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے۔ چنانچہ ایسی تعبیر کمزور افسانوں کو بھی اہم بنا کر پیش کرتی ہے۔ لنڈا دینک اور مہندی جعفر



کی تنقیدیں اسی نوع کی ہیں۔ ان میں گھوڑوں اور گدھوں کو ایک ساتھ ملا دیا گیا ہے۔

چنانچہ تعبیر اور تشریح کو بھی ایسی تنقید کی مانند کامیاب اور بڑی تخلیقات سے سروکار رکھنا چاہیے۔ نقاد مسیحا نہیں ہوتا کہ مردہ شعر اور افسانوں میں جان ڈال دے۔ وہ صرف کامیاب تخلیقات کی فنی اور معنوی خوبیوں کا انکشاف کر سکتا ہے۔

کون سی تخلیقات کی تعبیر و تشریح کی جائے اس میں کوئی پابندی نہیں، نقاد انتخاب میں آزاد ہے، لیکن اتنی احتیاط ضروری ہے کہ تعبیر و تشریح تنقید کا وہ شعبہ نہ بن جائے جس کے ذریعہ کمزور تخلیقات کو وہ وزن حاصل ہو جائے جس کی وہ مستحق نہیں ہوتیں۔ تنقید موافقانہ ہو کہ مخالفانہ اگر وہ معمولی تصنیف پر ہے تو تصنیف میں تو کوئی ایسی چیز نہیں جو تنقید کو وزن عطا کرے، لہذا تنقید میں جو بھی خوبی پیدا ہوگی وہ نقاد کی طرف سے ہی آئے گی۔ اس کی تعبیر اس کی جوہر طبع کی یا اس کی تشریح اس کے علم و فضل کی آئینہ دار ہوگی۔ نتیجہ یہ ہوگا کہ معمولی چیز غیر معمولی بن جائے گی اور بے جان شعر جان دار نظر آئے گا۔ اس طرح تنقید اس کا جو فنکشن ہے کہ موتیوں کو خرف ریزوں سے الگ کرے، اس کے علی الرغم اپنی تعبیر کے زور پر فاشاک کے تودے کو دماوند ثابت کرنے کا معکوس کام کرے گی۔ جب یہ کہا جاتا ہے کہ ایسی تنقید کو (جس کا ایک جزو تعبیر و تشریح ہے) اعلیٰ فن پاروں سے سروکار رکھنا چاہیے تو اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ صرف اعلیٰ فن پاروں میں ہیئت و معنی کا حسن ہوتا ہے اور دوسری وجہ یہ کہ قارئین کا حلقہ ان فن پاروں سے اچھی طرح واقف ہوتا ہے اس لیے تنقید بڑے تعبیراتی اجتہادات سے کام لے سکتی ہے کیوں کہ آدمی اگر راستہ سے واقف ہے تو گمراہ ہونے کا خوف نہیں رہتا۔ اسی لیے وہ ہر اٹکل تعبیر کو ہنس کر نظر انداز کر سکتا ہے اور اچھی تعبیر و تشریح سے اسے مسرت ہوگی کہ فن پارے کے نئے معنوی ابعاد اس کے سامنے آئے۔ شیکسپیر کی مثال ہمارے سامنے ہے۔ اس کے ڈراموں کی تعبیر و تشریح کا سلسلہ آج تک ختم ہونے نہیں پاتا۔ یہاں پر ڈراما خود تعبیر کی کسوٹی بنتا ہے کیوں کہ ڈراما دائمی فیکٹر ہے، تعبیریں تو آتی جاتی رہتی ہیں صرف وہی تعبیریں ہتھوڑی بہت زندہ رہتی ہیں جو ڈرامے کی ہر قرأت میں معنی کا ساتھ دیتی ہیں۔ اڈیس کا مپلکس کی اساس پر ارنسٹ جانس کی ہملٹ کی تعبیر کتنی ذہین اور فطین ہے لیکن تعبیر ارنسٹ جانس کی کتاب



سے نکل کر ڈرامے کے معنی کا جزو نہیں بنتی۔ یعنی قاری جب ڈراما پڑھتا ہے تو واقعات اسے اس طرح متاثر نہیں کرتے جس طرح وہ ارنسٹ جانس کی کتاب میں بیان ہوئے ہیں۔ قاری کے ذہن کے سیٹج پر نہیں لیکن تھیٹر کے سیٹج پر واقعات کو وہ رنگ دیا جاسکتا ہے جو ارنسٹ جانس کی تعبیر میں جھلکتا ہے۔ مثلاً لارنس آیور کی ہملٹ کی فلم میں خواب گاہ میں ہملٹ اور اس کی ماں کی ملاقات کا منظر ارنسٹ جانس کی تعبیر کا رنگ لیے ہوئے ہے۔ شیکسپیر کے ڈرامے میں تو ہملٹ ملکہ گرٹریوڈ کو دوسری شادی کرنے کے عجلت بھرے قدم اٹھانے پر سخت ملامت کر کے چلا جاتا ہے لیکن فلم میں وہ ماں کی آغوش میں گر پڑتا ہے اور جس گرم جوشی سے وہ ماں کو پیار کرتا ہے وہ ارنسٹ جانس کی تعبیر کردہ تعلق خرمین کی تعبیر کے رنگ میں رنگی ہوئی ہے۔ لیکن ارنسٹ جانس کی کتاب اور لارنس آیور کی فلم دیکھنے کے بعد قاری جب پھر ڈراما پڑھتا ہے تو خواب گاہ کا منظر اس رنگ میں رنگا ہوا اس کے سامنے نہیں آتا۔ یہ منظر ماں بیٹے کی اسی اثر انگیز ڈرامائی ملاقات کو پیش کرتا ہے جو باپ کے قتل اور ماں کی دوسری شادی پر ہملٹ کے فطری غم و غصہ کا اظہار ہے۔ یہیں پر ارنسٹ جانس کی تعبیر ناکام ہو جاتی ہے۔ ڈرامے سے غیر متعلق بن جاتی ہے۔ ڈراما قاری کو اپنے بہاؤ میں لیتا ہے اور ارنسٹ جانس کی تعبیر اس بہاؤ کا رخ موڑنے میں ناکام رہتی ہے۔ شیکسپیر کی بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ ڈرامائی تکنیک کو اپنا کام کرنے دیتا ہے۔

جو کام تکنیک سے لینا چاہیے وہی کام جب خود مصنف سرانجام دینے کی کوشش کرتا ہے تو اس کا نتیجہ کیسا غیر اطمینان بخش ہوتا ہے اس کی مثال مارک ٹورر نے اپنے شہرہ آفاق مضمون "تکنک بطور انکشاف" میں دی ہے۔ ڈی ایچ لارنس کی ناول  
 LOVERS میں ماں اور بیٹے میں گہرا لگاؤ ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ماں ٹڈل کلاس سے آئی ہے اور شہر کاں میں کام کرنے والا مزدور ہے۔ شوہر میں نشاط جونی کا اور بیوی میں متوسط طبقہ کے رکھ رکھاؤ اور تہذیب و تادیب کے عناصر ہیں۔ شوہر اس رکھ رکھاؤ سے بیزار ہو کر شراب نوشی کی طرف مائل ہو جاتا ہے اور بیوی شہر سے بے نیاز ہو کر بیٹے کو اپنی محبت و التفات کا مرکز بنا لیتی ہے۔ یہاں ماں اور بیٹے کی رفاقت بالکل انسانی سطح پر ہے۔ یعنی



دونوں میں گھاڑھی چھنتی ہے، خریدی کو ساتھ نکلتے ہیں، کام کاج میں ایک دوسرے کا خیال رکھتے ہیں۔ اب ہوتا یہ ہے کہ ناول لکھنے کے دوران لارنس کی نظر سے فرائڈ کا اوپس کا سیکس کا مقالہ گذرتا ہے۔ پھر کیا تھا ماں اور بیٹے کا ناول میں جو فطری رشتہ تھا اس میں لارنس نہایت شعوری کاوش اور مصنوعی ڈھنگ سے تعلق حرمین کی گرہ لگا دیتا ہے۔ جو کام تکنیک کو کرنا چاہیے وہ کام ناول نگار کر رہا ہے۔ اگر تکنیک اپنا کام کرتی تو شاید ماں بیٹے کا تعلق فطری سطح پر رہتا جیسا کہ ہمڈن میں ہے اور خواہ مخواہ ہتیم میں تعلق حرمین کا ناگوار عنصر پیدا نہ ہوتا۔

آپ دیکھیں گے کہ یہاں تنقید متن کے مطالعہ کے ساتھ ساتھ لارنس کی شخصیت اس کے مطالعہ اور اس کے ارادے کو بھی حساب میں رکھتی ہے۔ وہ یہ بھی دیکھتی ہے کہ اس کا اچھایا برا اثر ناول پر کیا پڑا، یہ تو سنانے کی بات ہے کہ تنقید و تعبیر تشریح سے بڑی ہے اور اگر تعبیر کی بھی کوئی کسوٹی ہے تو وہ تنقید ہی ہے۔ تعبیر کا تعلق عقل و ذہانت سے ہے جب کہ تنقید کا تعلق دانش مندی سے ہے۔ ذہانت استدلالی فکر اور عقلی دلائل سے کام لیتی ہے جب کہ دانش مندی زندگی اور ادب دونوں میں تجربات سے قوت حاصل کرتی ہے۔ دلیل کے زور پر ہمڈن کو مردانہ لباس میں ایسی عورت بھی ثابت کیا جاسکتا ہے جو ہوریشیو سے عشق لڑاتی ہے۔ لیکن دانش مندی ہمڈن کے مطالعہ کے وقت ایسی تمام اوٹ پٹانگ تعبیر کو فاصلہ پر رکھتی ہے اور اپنے ادبی تجربات اور مذاق سلیم کے سبب شیکسپیر کے ڈرامے کو شیکسپیر کے ڈرامے کے طور پر پڑھنے سمجھنے اور لطف اندوز ہونے کے آداب سے واقف ہوتی ہے۔ دانش مندی تفہیم معنی کا کام عقل کی چیلانی و صوب میں نہیں بلکہ ابہام کے دھندلوں میں کرتی ہے۔ تعبیر چرب زبان وکیل کی مانند شعرو افسانہ سے ایسے ایسے سوالات کرتی ہے جو عموماً سرزمین ادب پر تنقید نہیں پوچھتی۔ ناقدانہ ذہن (قاری کا تربیت یافتہ ذہن) ادبی تجزیہ کو اسی طرح جذب کرتا ہے جس طرح زمین برسات کے پانی کو۔ قاری کا ذہن جتنا اوپر بڑھتا ہوگا اتنا ہی پانی جو ہڑنے گا جس میں بے جا سوالات اور اعتراضات کے لاروے ادھر ادھر تیرتے پھریں گے۔

ہماری بیشتر انسانی تنقیدیں افسانوں کے ایسے جائزوں پر مشتمل ہیں جس میں



انسانوں کے گہرے اور جامع مطالعہ کی گنجائش نہیں ہوتی۔ ان مضامین میں انسانوں کے جو معنی بیان کیے جاتے ہیں وہ کہانی یا کردار یا ختم سے مستعار ہوتے ہیں اور اس مفروضہ پر قائم کہ افسانہ کے ایک ہی معنی ہوتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ افسانہ کثیر الاسالیب بھی ہوتا ہے اور کثیر المعنی بھی، اور افسانہ کا معنیاتی نظام افسانہ کے پورے فارم پر پھیلا ہوتا ہے۔ لہذا تقنیم معنی کا عمل پورے فارم کے جزر سے مطالعہ سے عبارت ہے۔ یعنی محض کہانی، پلاٹ، کردار یا واقعات ہی کو پیش نظر نہیں رکھنا پڑتا بلکہ افسانہ کی ایجری علامات، استعارے، اساطیر، تشبیہ مناظر، ثقافتی اشارے، اسالیب کا آہنگ اور زبان و بیان کے بیرونیوں پر بھی نظر مرکوز کرنی پڑتی ہے۔ اس طرح افسانہ کی تعبیر اور تشریح فطری طور پر ہی تنقید کا روپ اختیار کرتی ہے یا دوسرے لفظوں میں کہا جائے تو تعبیر اور تشریح اپنی تکمیل کو پہنچتی تنقید میں پہنچتی ہے۔ وہ تنقید جو افسانہ کے مشکل مقامات سے سہل گزرتی ہے اس بات کی چغلی کھاتی ہے کہ تعبیر و تشریح سے اس کی پہلو ہنی عجز منہم کا نتیجہ ہے جس کی پر وہ پوشی وہ تعلیمات اور لغاطی سے کرتی ہے۔ اچھی تنقید کا تجزیاتی طریقہ کار مشکلات کا چیلنج قبول کرتا ہے اور تعبیر اور تشریح کو اپنے پہلو میں جگہ دیتا ہے۔ ہمارے اچھے انسانوں کے متعلق ہمارے بڑے ادیبوں کے غلط فیصلوں کی وجہ بھی یہی تھی کہ انھوں نے سمجھا کہ معنی کہانی یا کسی واقعہ ہی میں ہوتے ہیں۔ انسانی نشانیوں اور علامات کو وہ سمجھتے ہیں کہ یہ تو محض سڑک یا شہر یا گھر یا موسم کا بیان ہے حالانکہ معنوی اشارے ان میں بھی پوشیدہ تھے۔

مثلاً منٹو کے افسانہ "بو" کے متعلق ترقی پسندوں کا یہ رد عمل کہ یہ ایک بورژوا طبقہ کے ایک فرد کی بے کار، بے مصرف عیاشانہ زندگی کا افسانہ ہے افسانہ کی اہم جزئیات اور بنیادی اشاروں کو نظر انداز کر کے محض کہانی کے خاکے کو سامنے رکھنے کا نتیجہ ہے مثلاً افسانہ میں برسات کا بیان فطرت کی انگڑائی، زمین کی سوندھی خوشبو، برسات کے سبب آسمان اور زمین کا ملن، انسانی حیوانی اور جنسی زندگی میں بو کی اہمیت، رنج صاحب کی لڑکی کا مصنوعی پن، ایک طرف دلہن کا سنگھار دوسری طرف گھاٹن کا فطری نکھار، دلہن کے بیان میں بکس کی کیلیں نکال کر گڑیا کو نکالنے کا اشارہ، فطرت اور مصنوعی پن، جہالت اور



تمدن کے تقہام کی معنویت یہ اور اس طرح کے کئی رمز و اشارے ہیں جو الگ الگ معنی رکھتے ہیں اور باہم مل کر افسانہ کی مرکزی معنویت کی تشکیل کرتے ہیں۔

بچوں کے افسانہ کو کہانی کی طرح پڑھنے کی ہماری عادت سے ہم مجبور ہیں اس لیے جزئیات اور تفصیل کی معنوی اہمیت پر ہماری نظر نہیں جاتی۔ ”بو“ میں برسات کو ہم ایک موسم کا بیان سمجھتے ہیں لیکن ”بو“ میں برسات موسم سے کچھ زیادہ ہی معنوی تعلیقات رکھتا ہے۔ اسی طرح کبھی کبھی تو افسانہ میں ایک لفظ اتنا سب کچھ کر جاتا ہے یعنی ایسا گنج معنی بنتا ہے کہ نقاد اس کی تفسیر میں دفتر سیاہ کرتا چلا جائے، اس کی معنوی گہرائی اور حسن آفرینی کو نہیں پہنچ سکتا۔ بابو گوپی ناتھ کے متعلق سینڈرو کا یہ کہنا ہے کہ ”بڑے خانہ خراب آدمی ہیں“ کی داد صرف اردو والا ہی دے سکتا ہے کہ کسی اور زبان میں اس کا ترجمہ انسلالات کے اس سلسلہ کو جنبش میں نہیں لاسکتا جو عشق و مسرت نے اغزل اور کوٹھنے اس لفظ کو عطا کیا ہے۔

اسی طرح بمبئی کے فلیٹ میں صوفے پر بیٹھ کر بابو گوپی ناتھ کا حقہ پینا۔ یہ ایچ بابو گوپی ناتھ کی شخصیت کے متعلق کیسی ان کہی باتیں کہہ جاتا ہے۔ اس موقع پر سرگٹ کا ذکر بھی ہو سکتا تھا لیکن اس سے ایچ نہ بنتا۔ وہ بیان واقعہ کرتا، شخصیت کو منور نہ کرتا۔ بھولا کاموں راکھی بندھوانے آرہا ہے۔ بھولا کی ماں بھائی کے لیے دودھ بلو کر مکھن تیار کر رہی ہے۔ سیدی سوکھڑی، حلوسے۔ مٹھائی یا کسی اور پکوان کا ذکر بھی کر سکتے تھے۔ ”گرم کوٹ“ میں توجہ لیا پھونکنے اور دھوئیں سے خوبصورت آنکھوں کے لال ہو جانے کا بیان انھوں نے چاؤ سے کیا ہے۔ وہ اس افسانہ میں بھی آگ جلا سکتے تھے۔ لیکن ایسا کرنا بھولا کی فضا کے منافی ہوتا جو اتنی صاف شفاف اور نرم آہنگ ہے کہ آگ دھواں اور سُرخ آنکھیں اور کڑھائی اور تیل اور برتنوں کی آوازیں اس آہنگ کو ضرب پہنچا تیں جس میں سیدی سادی زندگی کے خاموش سنگیت کی لرزشیں ہیں۔

یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ معنوی تفہیم کے یہ طریقے ایسی یا ساختیاتی تنقید کا عطیہ ہیں۔ پوری شیکسپیرین تنقید اسی نوع کی ہے جس میں ایک ایک لفظ کا ایسا عالمانہ اور بصیرت افروز مطالعہ ہے کہ شیکسپیر کے عاشقوں کے لیے اس کی تنقید کا پڑھنا بھی ایک بڑا ادبی تجربہ ہے۔



یہی حال شیکسپیر کی علامات اور مسیحی کا ہے۔ ناولوں کی تنقید بھی تفہیم معنی کے انہی پیرایوں کی طاقت و روایت پیش کرتی ہے۔ میں یہاں صرف ایک مثال پر اکتفا کروں گا۔ میری مکار تھی نے مادام بواری پر اپنے مضمون میں بتایا ہے کہ شارل بواری جسے ہم ایک خشک، غیر دل چسپ، بے ڈھب دیہاتی ڈاکٹر سمجھتے ہیں، وہ ناول کا واحد رومانی کردار ہے۔ جب وہ ایما کے باپ کے علاج کے لیے اس کے گھر آتا ہے تو ایما کے حسن کو دیکھ کر مسحور ہو جاتا ہے۔ حُسن کے MYSTIQUE کے حضور یہ حیرت زدگی اس کی رومانیت کی دلیل ہے۔ دوسرا واقعہ وہ ہے جب وہ شادی کے بعد ایک دوپہر اپنے گھر آتا ہے تو کمرے میں بڑی آسودگی محسوس کرتا ہے۔ کھڑکیوں کے پردے، صوفے پر وہ کپڑا جس پر ایما کروشیا کا کام کرتے کرتے ادھورا چھوڑ کر اوپر گئی تھی اور ادھر ادھر ایما کی بکھری ہوئی چیزیں۔ یہ سب مل کر انسانی لمس کا جو احساس پیدا کرتے تھے اسے شارل اپنے دل کی گہرائیوں میں محسوس کرتا تھا۔

یہ قرأت میری مکار تھی کی ہے۔ فلا بیر نے تو کمرے میں صرف چیزوں کا بیان کیا ہے۔ فلا بیر ایما کے حسن کا بیان قاری کے لیے نہیں کرتا۔ یہ تو سستی ناولوں کے لکھنے والے ہوتے ہیں جو قاری کو گدگدیاں کرنے کے لیے اپنی چکنی چپڑی عورتوں کا بیان لپکتے دار زبان میں کرتے ہیں فلا بیر کے یہاں تو ایما کو ہم شارل کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ حُسن کا جو اثر شارل پر ہوتا ہے اسے فلا بیر ہم تک پہنچانے میں کامیاب ہوا ہے۔

افسانہ کی ہیئت کو نظر انداز کر کے محض افسانہ کے پلاٹ یا کہانی سے معنی اخذ کرنے کے نتائج کیسے غلط نکل سکتے ہیں اس کی عبرت ناک مثال منسٹو کے افسانے ”پانچ دن“ پر ممتاز شیریں کا تبصرہ ہے۔ ممتاز شیریں سے صحیح معنی میں ہمارے یہاں فکشن کی تنقید کا آغاز ہوتا ہے۔ وہ افسانہ کی بڑی زیرک اور دراک نقاد تھیں۔ منسٹو پر ان کے مضامین نے ہماری ذہنی تربیت میں جو رول ادا کیا ہے اس کا قرض چکے کرنے کا شاید یہ طریقہ آپ کو پسند نہ آئے کہ ان کی تعبیرات میں اسقام ڈھونڈے جائیں۔ لیکن اہم نقادوں کے اسقام کا مطالعہ فی نفسہ ان سے ذہنی یکانگت کی علامت ہے پھر



بڑے فن کاروں کے متعلق بڑے نقادوں کی غلط تعبیرات کو بھی لوگ صحیح رایوں اور صاحب فیصلوں کا مقام دیتے ہیں اس لیے ان کی تقبیح ضروری ہے۔ میری کوشش یہ ہے کہ میں دیکھوں کہ کون سے غلط تنقیدی رویے نقاد کو غلط فیصلوں کی طرف لے جاتے ہیں۔ ”پانچ دن“ کے متعلق ممتاز شیریں لکھتی ہیں:

”چنانچہ افسانہ“ ”پانچ دن“ اس کی ایک مثال ہے کہ کس طرح ہمارے نئے ادیبوں نے پرانی قدروں سے بغاوت کے جوش میں صریحاً غلط اقدار قائم کی ہیں۔ ”پانچ دن“ کا ہیرو نسیر جو ساری عمر عورت اور گناہ سے بچے رہنے کی کوشش کرتا ہے، یہ محسوس کر کے کہ وہ کس قدر ریاکار رہا ہے، مرنے سے پہلے ریاکاری کا نقاب اتار پھینکتا ہے اور آخری پانچ دنوں میں ایک لڑکی کے ساتھ جسے خود اس نے پناہ دی تھی، گناہ کرتا ہے اور مطمئن مہرے ہے۔ ساتھ ہی وہ اس لڑکی کو اپنی مہلک بیماری دق بھی بخش جاتا ہے۔ تاہم یہ لڑکی خود موت سے ہم کنار ہونے کے باوجود اس پر خوش ہے کہ وہ اس کے آخری دنوں میں کام آئی۔ اس افسانہ کو پڑھنے کے بعد بڑا سخت ردِ عمل تو یہ ہوتا ہے کہ بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مر جاتا بہ نسبت اس کے کہ وہ مرنے کے دنوں میں گناہ کی لذت چکھے اور ایک صحت مند نوجوان لڑکی کو جسے زندہ رہنے کا پورا حق تھا ہمیشہ کیلے ایک مہلک بیماری میں مبتلا کر جائے۔“ (منٹو - نوری نہ ناری صفحہ ۱۲۹)

اگر ممتاز شیریں نے صرف کہانی کے تاثر کی بجائے افسانہ کے پورے فارم اور اس کی تکنک کو نظر میں رکھا ہوتا تو انھیں پتہ چلتا کہ بارہ صفحوں کے اس افسانہ کا نصف سے زائد حصہ تو اس سینی ٹوریم کی نذر ہو گیا جہاں سکینہ پرونیسر کا بخشا ہوا دل لے کر آتی ہے اور مر جاتی ہے۔ مرنے سے قبل وہ افسانہ نگار کے سامنے پرونیسر کی کہانی بیان کرتی ہے۔ پرونیسر نے اپنے دل کی بات سکینہ کو بتائی اور وہ بات یہ تھی کہ اس کی زندگی سراسر جھوٹ تھی۔ وہ نیک اور شریف ہونے کا دکھاوا کرتا تھا لیکن اندر سے عورت کے لیے ترستا



تھا۔ اس کے مرنے کے بعد اس کی طالبات کہیں گی کہ پروفیسر کتنا اچھا آدمی تھا۔ ان کی مدد کرتا تھا لیکن وہ یہ بات کبھی نہیں جانیں گی کہ وہ ان کے جوان جنموں کی طرف کیسی کشش محسوس کرتا تھا۔ سکینہ کو اس نے پناہ دی ہے اور سکینہ سمجھتی ہے کہ پروفیسر کیسا فرشتہ سیرت آدمی ہے لیکن سکینہ کو خبر نہیں کہ وہ اسے چھپ چھپ کر کیسی خواہشمند نظروں سے دیکھا کرتا ہے۔ پروفیسر کی یہ باتیں سن کر سکینہ خود کو پروفیسر کے پسند کرتی ہے۔ پروفیسر زندگی میں پہلی بار عورت کے جسم سے ہم کنار ہوتا ہے۔ وہ سکینہ سے کہتا ہے "سکینہ میں لاپچی نہیں۔ زندگی کے یہ آخری پانچ دن میرے لیے بہت ہیں۔ میں تمہارا شکر گزار ہوں" اور چند ہی دنوں بعد مر جاتا ہے۔

یہ اعتراف پروفیسر کسی کے سامنے نہیں کر سکتا سوائے سکینہ کے، اور سکینہ یہ بات کسی کو نہ بتاتی اگر وہ قریب المرگ نہ ہوتی۔ مرتے وقت آدمی اپنے دل کے سب راز بتا دیتا ہے اگر موقع ملے، اور سکینہ کو سینی ٹوریم میں افسانہ نگار سے گفتگو کرنے کا موقع ملتا ہے۔ افسانہ نگار سینی ٹوریم میں اپنے ایک دوست کی خاطر آیا ہے جس کی بیوی تپ دق کی آخری منزل میں ہے۔ سینی ٹوریم میں موت کی حکمرانی ہے۔ لوگ ٹیپ مر رہے ہیں۔ لاشیں جلانی جاتی ہیں اور افسانہ نگار نہایت بڑا مردہ ہے۔ اس وقت سکینہ پروفیسر کی کہانی سناتی ہے۔ گویا موت کچھ بھی نہیں لوگ مرتے ہی رہتے ہیں۔ اصل چیز تو زندگی ہے اور زندگی کی قدر اس بات میں نہیں کہ آدمی کتنا جیسا بلکہ اس بات میں ہے کہ وہ کیسا جیسا۔ آدمی کا مارنا کچھ نہیں لیکن ایک جائز فطری خواہش کا مارنا بڑا قاتل ہے۔ اس کی سزا خود آدمی کو اپنی زندگی میں مل جاتی ہے۔

آپ دیکھیں گے کہ وہ "پانچ دن" جو افسانہ کا عنوان ہیں جو افسانہ کی اساس ہیں اور جو پروفیسر کی زندگی کا حاصل ہیں، ان کا ذکر افسانہ میں پانچ سطروں میں بھی نہیں ہوا۔ ان کے متعلق پروفیسر صرف اتنا کہتا ہے۔ "پانچ دن میرے لیے بہت ہیں۔ میں تمہارا شکر گزار ہوں" پورے افسانہ کی تکانک پروفیسر کے اس اعتراف کو پہنچنے کے لیے ہے۔ افسانہ منٹو نے لکھا ہے لیکن بطور افسانہ نگار کے وہ پروفیسر کے اس اعتراف تک



پہنچ نہیں سکتا تھا۔ اسے اس سینی ٹوریم میں پہنچنا پڑا جہاں سکینہ آئی ہوئی تھی۔ ممتاز شیریں لکھتی ہیں "بہتر ہوتا اگر وہ مرد اپنی ریاکاری کو ساتھ لے کر مہربان"۔ لیکن اس صورت میں افسانہ وجود ہی میں نہیں آتا۔ افسانہ کا جنم ہی ریاکاری کے اعتراف سے ہوتا ہے اور افسانہ کی تھیم ریاکاری نہیں بلکہ عورت کے جسم کو ترسی ہوئی رُوح کی سیرانی ہے۔ سیرانی کا اعتراف مرد اس عورت کے سامنے ہی کرتا ہے جس نے اس کی زندگی کی پیاس بجھائی اور یہ اعتراف کتنے کم لفظوں میں ہے۔ "میں لالچی نہیں ہوں"۔ اس سے زیادہ کچھ بھی کہا ہوتا تو خود سکینہ کو یہ بات بتانے میں پس و پیش ہوتا۔ یہ خود آگہی اور قدر کی شناخت کا افسانہ ہے۔ آدمی جنسی جذبہ کی طاقت، سرمستی اور احتیاج سے تو واقف ہے لیکن وہ کیا معنی اور کیا قدر رکھتی ہے۔ اس کا اسے شعور نہیں۔ "پانچ دن" جنس کی معنویت اور قدر کی شناخت کا افسانہ ہے۔ خاطر نشان رہے کہ یہ افسانہ جنس کے نشاط کا، میٹھون کا بدن کے نغمہ کا افسانہ نہیں معنویت اور قدر شخصی تجربہ کی ذریعہ ہی قائم کی جاتی ہے۔ اور پروفیسر جو چند لفظ کہتا ہے اس میں معنویت اور قدر کا احساس آ جاتا ہے۔

اب خود سکینہ کی کہانی سمجھیے جس سے ممتاز شیریں کو گہری ہمدردی پیدا ہو گئی ہے۔ سکینہ زندگی کی پائمالی اور رائگانی کی ہولناک تصویر ہے۔ وہ محط بنگال میں نہی گئی۔ کلکتہ سے لاہور آئی کوٹھے سے بھاگی تو بھوک پیاسی خستہ حال پروفیسر کے گھر کا دروازہ کھلا دیکھا تو اندر گھس گئی اور کھانے پر تکی پڑی۔ پروفیسر کے یہاں چند مہینوں میں ہی اس پر نہ بھار آ جاتا ہے، اور پروفیسر کی نامرادی کی کہانی سن کر وہ اس کی زندگی کو سیلاب کرتی ہے۔ اب مری ہے تو اس احساس کے ساتھ کہ اس کی رائگان زندگی بھی کسی کے کام آئی اور جس کے کام آئی وہی اس کی زندگی کا پہلا اور آخری سہارا تھا، اس کا محسن تھا جسے خود اپنے مرنے کا غم نہیں۔ اس پر نقاد کی اشک باری لا حاصل ہے۔

اور افسانہ میں پروفیسر تو مرنے والا تھا۔ سکینہ کی موت بھی ضروری تھی تاکہ کچھ بچے، نہ عیار زندگی، نہ پیاس کی زندگی، نہ رائگان زندگی، نہ جانیں تو وہ پانچ دن جس میں زندگی اپنی تکمیل کو پہنچی۔ یہ پانچ دن افسانہ کے عنوان کے مانند ستاروں کے جھرمٹ کی طرح وقت



کی پہنائیوں میں چمکتے نظر آئیں۔ جنس یہاں جبلت کی سفاکی اور جبریت سے بھی بلند ہو گئی ہے۔ وہ روحانی بن گئی ہے جس کے آگے اب کوئی تمنا باقی نہیں۔ روح کی اڑان کا یہ تجربہ ممکن ہے اور موکش کا تجربہ ہے جو آدمی کو پریم آئند کے تجربہ سے دوچار کرتا ہے۔ جنس ہمارے تمام اخلاقی اور سماجی سر و کاروں سے بلند زندگی اور موت سے بھی ماوراء عظیم فطرت کی ایک صفت بن گئی ہے۔ چوں کہ آدمی عظیم فطرت ہی کا ایک جزو ہے اس لیے وہ فطرت کے اس عظیم تجربہ کو جان سکتا ہے۔

اکثر ایسا ہوتا ہے کہ نقاد کی تفہیم تو درست ہے لیکن تعبیر کے وقت وہ ایسی زبان استعمال کرتا ہے یا ایسے خیالات کا اظہار کرتا ہے جو نہایت لطیف پیرایہ میں انساں کی اصل حقیقت کو بدل دیتے ہیں۔ منٹو کے انساں "باسط" کے متعلق ممتاز شیریں کے اس بیان کو دیکھیے:

"انسان ضبط نفس سے ایک روحانی بلندی حاصل کرتا ہے۔ وہ اصول پرستی اور پاک بازی کی خاطر جسمانی لذتوں کو قربان کر سکتا ہے اور اپنی فطری حیوانی جبلتوں پر فتح پا کر بلند ہو سکتا ہے۔ نیکی اور ضبط نفس سے انسان کو روحانی کیف ملتا ہے۔ بے راہ روی اور گناہ کا احساس انسان کو ایک مسلسل روحانی کرب و اضطراب میں مبتلا رکھتا ہے۔ منٹو نے اپنے آخری دور کے ایک افسانے "باسط" میں انسان کو اس شبیہ میں دکھایا ہے۔"

اس کے بعد ممتاز شیریں "پانچ دن" کے پروفیسر کا ذکر کرتی ہیں۔ پچھلے صفحات میں اس سلسلہ میں پیش کردہ محترمہ کے اقتباس میں آپ نے نوٹ کیا ہوگا کہ وہ عورت سے ہم کناری کے واقعہ کو گناہ کے لفظ سے یاد کرتی ہیں۔ ان کی فکر کا میلان اب اس طرف ہے کہ آدمی گناہ کی ترغیب پر قابو پاتا اور ضبط نفس سے کام لیتا تو روحانی بلندی کو پہنچ سکتا ہے جس کی مثال "باسط" ہے۔

آپ دیکھیں گے کہ منٹو کو ویسے بھی گناہ اور ضبط نفس اور فطری حیوانی جبلتوں پر فتح حاصل کرنے اور روحانی بلندی اور روحانی کیف پانے میں کوئی دل چسپی نہیں تھی۔ وہ انسان کی



جائز فطری خواہشوں کے قتل کو بڑا حرم سمجھتا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ جنسی گھٹن سے انسانی فطرت اور نفسیات میں بگاڑ پیدا ہوتا ہے۔ وہ ان ماہرین نفسیات کا ہم خیال ہے جو ارتقاع جنسی کو بھی ایک طرح کی جنسی گھٹن ہی سمجھتے ہیں۔ ”پانچ دن“ کے پروفیسر کوئی گناہ نہیں کیا۔ وہ زندگی بھر ضبط نفس کرتا رہا اور اپنی ذات سے جھوٹ بولتا رہا۔ عورت سے ہم کنار ہو کر وہ سچائی کو پہنچا۔ ”پانچ دن“ کی غلط تفہیم پر تعمیر کردہ ضبط نفس اور روحانی بلندی کے تصورات کو وہ ”باسط“ کے آئینہ میں دیکھتی ہیں۔ ظاہر ہے وہ کردار جو ان تصورات کا حامل ہو گا مثالی ہو گا مثلاً دوست و سکی کی نادلوں میں برورز کا راموزوف کا آلیوشا اور ایڈیٹ کا پرنس مشکن جو یسوع مسیح کی شبیہ ہیں۔ منٹو کی حقیقت پسندی کسی نوع کے آئیڈیلزم کو پسند نہیں کرتی۔ لہذا ”باسط“ کی روحانی بلندی ضبط نفس سے حاصل کردہ نہیں ہے۔ منٹو ”باسط“ میں روحانی بلندی نہیں بلکہ من کا چوکھانہ دیکھتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح وہ ”خورشٹ“ میں من کا میلہ بن دیکھتا ہے۔ باسط کے جیسا دوسرا کردار اگر دیکھنا ہو تو وہ ہے بیدی کے افسانہ ”من کی من میں رہی“ کا مادھو جس سے کسی دوسرے کا دکھ دیکھا نہیں جاتا۔ یہاں بھی وہی من کا چوکھانہ ہے۔ فرق صرف عمر کا ہے۔ باسط میں شباب کی تمازت ہے۔ مادھو میں ڈھلتی ہوئی شام کی ملائمت۔

باسط نو جوان لڑکا ہے جس کی ابھی ابھی شادی ہوئی ہے اس کی دُہن پیٹ میں کسی کا پاپ لے کر آئی ہے۔ اس پاپ کو باسط کی نظروں سے چھپانے کے لیے یہ لڑکی کیسی کیسی تکلیفوں سے گزری ہو گی۔ یہی خیال باسط کو اس سے گہری ہمدردی کی طرف مائل کرتا ہے۔ باسط نہ صرف حمام میں اسقاط کی نشانیوں کو اپنے ہاتھوں سے صاف کرتا ہے بلکہ اپنی بیوی کو خبر بھی ہوتے نہیں دیتا کہ وہ اس کے راز کو جان گیا ہے۔ اس کی ماں اس سے سے مرجاتی ہے تو اس کا غم بھی خاموشی سے برداشت کر لیتا ہے۔ باسط میں جو بھی روحانی پاکیزگی ہے وہ فطری اور جبلتی ہے اور کسی ضبط نفس، اصول پرستی اور حیوانی جبلت پر فتنے کا نتیجہ نہیں مایسی کوئی کش مکش افسانہ میں نہیں اور انسانی دکھ کی طرف باسط کا رد عمل انسانی ہے جو سماجی انسان کی اخلاقیات سے بلند ہے جو دکھ اور تکلیف میں ہو اس



سے ہمدردی کی جاتی ہے اس کے اعمال کا حکم نہیں بنانا۔

اس افسانہ میں منٹو کا کمال یہ ہے کہ وہ طرزِ عمل جو ایک پیغمبر مہاتما اور ولی کو زیب دے اسے ایک نا تجربہ کار اور معصوم نوجوان میں دکھایا ہے۔ اس کی نیکی اس کی بھلمناہٹ ہے اور اس کے کردار کا اضطرابی عمل۔ گویا باطن کی پاکیزگی اور معصومیت محض اکتسابی نہیں بلکہ کچھ لوگوں میں فطری بھی ہوتی ہے۔ قدرت چنگیز و ہلاکو کو پیدا کر سکتی ہے تو باسط اور مادھو کو بھی پیدا کر سکتی ہے جن کی سرشت میں ہی انسانی درد مندی کا اتھاہ سمندر ہوتا ہے۔ وہ ولی یا سنت بنے بغیر انسان کی فطری پاکیزگی کا علامہ ہوتے ہیں۔ گنگوٹری کے شیتل جل کی مانند آلائشوں سے پاک ... ممتاز شیریں سے تعبیر میں بہت ہی نازک اور باریک تسامع ہوا ہے۔ وہ BEING کے افسانہ کو BECOMING کا افسانہ سمجھ بیٹھیں۔ یہ فرو گذاشت بتاتی ہے کہ تعبیر کا کام پُر صراط پر چلنے کا نام ہے۔

تعبیر تشریح اور تجزیہ منطقی خیر اسی وقت بنتا ہے جب فن پارے میں معنوی تہہ داری ہو۔ غواص معانی چھپلے پانیوں میں غوطہ نہیں لگاتے۔ جن افسانہ نگاروں کے یہاں معنوی گہرائی نہیں ہوتی نقاد تعبیر کا کام پیرا فریز سے نکال لیتے ہیں۔ دراصل افسانہ کے رموز و علام کو سمجھنے سمجھانے کا کام تعبیر کو حیرت خیز اور ہوش رُبا انکشاف کا جوہر عطا کرتا ہے۔ ایسی ناقدانہ تعبیر یا ایک تخلیقی تجربہ کا لطف رکھتی ہیں۔ ایسی تنقیدوں کی زبان بھی حساس، تخیلی، استعاراتی اور امیجسٹ ہوتی ہے۔ اچھی تعبیراتی تنقید ذکر عیش نصف عیش کے مصداق پیرا فریز کا شکار ہوئے بغیر افسانہ کی باز آفرینی کی مسرتوں سے سرشار بنتی ہے۔

ایسی تنقید جو تعبیر کا حسن اور تجزیہ کا وصف رکھتی ہے تنقید کی اعلیٰ ترین قسم ہے۔ ہر نقاد اس سوال کا جواب دینے کی کوشش کرتا ہے کہ فن پارے کے حسن کا راز کیا ہے چونکہ کوئی جواب آخری نہیں ہوتا اس لیے فن پارے پر اعلیٰ ترین اور جامع ترین مضمون بھی حرفِ آخر نہیں ہوتا۔ یہی سبب ہے کہ ادب کے شاہکاروں کے لیے ہر نسل اپنے بہترین ناقدانہ دماغوں کو تفہیم، تجزیہ اور تحسین کے لیے وقف کرتی ہے۔ ناقدانہ گفتگو فن پارے میں دل چسپی کو ماند پڑنے نہیں دیتی اور فن پارہ ایک تسلسل کے ساتھ تنقید کو سرگرم گفتار رکھتا ہے۔



تعبیراتی تنقید کی ایک بڑی خوبی یہ بھی ہے کہ اس میں نقاد کے علم، بصیرت اور ذہانت کا استعمال چونکہ اس کی ذات سے بھی عظیم تر چیز یعنی فن پارے کے لیے ہوتا ہے تو اس میں نائش علم اگر ہے تو بھی اتنی ناگوار معلوم نہیں ہوتی۔ علم کی روشنی اس کرن میں بدل جاتی ہے جو معنی کے موتی کو روشن کرتی ہے۔ البتہ نقاد کو چونکہ رنہا چاہیے کہ کہیں اس کی تنقید علم کی تلواریں سے معنی کی پچاس نکالنے کا عمل نہ بن جائے۔ مثلاً شفق کا ایک افسانہ ہے جس میں ایٹم بم کی تباہ کاری کی تمثیل ہے۔ اس افسانہ کے تجزیہ میں قمر رئیس نے ایٹم بم کی بناوٹ اور اس کی تباہ کاری پر ایک نہایت ہی لطیف و قسم کا مضمون لکھ ڈالا۔ یہ مضمون شفق کے افسانہ پر ایک بم ہی کی طرح گر رہا ہے۔ افسانہ کا دور دراز تک پتہ نہیں، اس سے تو بہتر تھا کہ پروفیسر صاحب افسانہ کی کمزوریوں کا ذکر کرتے کم از کم افسانہ کمزور ہی ہی اپنی ٹانگوں پر تو کھڑا نظر آتا۔

اس سلسلہ میں ROSAMIND TUVE کی کتاب A READING OF GEORGE HERBERT کا ذکر دلچسپی سے فانی نہیں ہو گا۔ یہ کتاب اس بات کا بہت ہی اچھا ثبوت ہے کہ ادب کو تشریح کی ضرورت پڑتی ہے۔ جب حالات بدلتے ہیں اور تہذیبی اور مذہبی علامتیں اور عقائد اپنے معنی کھودیتے ہیں تو ترسیلِ معنی کی دشواریاں پیدا ہوتی ہیں۔ جارج ہربٹ کا تعلق میٹافزیکل شاعروں سے ہے جو مصلحت کے بعد منفرد، شہور پر آئے۔ جارج ہربٹ کی شاعری مذہبی شاعری کا اعلیٰ ترین نمونہ ہے۔ ذاتی طور پر مجھ جیسے لاد مذہب کو بھی اس کی شاعری نے اتنے شدید طور پر متاثر کیا ہے کہ اس کے لیے میرے دل میں وہی محبت اور عقیدت کا جذبہ ہے جو ایک سالک راہ کو اپنے روحانی مرشد سے ہوتا ہے۔

اس کی ایک نظم ہے SACRIFICE جدید قاری کو یہ نظم ذرا مشکل سے سمجھ میں آتی ہے کیوں کہ نظم کی امیجری اور استعاروں کا مآخذ قدیم عیسائی ICONOGRAPHY ہے۔ روزنامہ تو دس نے اس نظم کی تفسیر میں بائبل، بائبل کی تفاسیر، میزجی، لاطینی اور مقامی زبانوں سے گیتوں، حمد اور کیرول، وعظوں اور عبادت کی کتابوں، عہد وسطیٰ کے ڈراموں، کلیسا کے درجوں کی رنگین تصویروں، مخطوطات کے سنہرے مرقعوں اور WOOD CUTS کے نمونوں کے مطالعہ کے ذریعہ وہ بالوری مذہبی ثقافت اور ذہنی فضا تعمیر کر دی جس کی تعلیمات، عقائد اور استعاروں سے اس نظم کا تانا بانا



بنا گیا تھا۔ قاریہ باریک باتیں نہیں جانتا تھا جو روزِ امنڈ کو پڑھنے کے بعد وہ جان گیا اور جو نظم کی تفہیم کے لیے ناگزیر تھیں کہ عہدِ وسطیٰ میں مولیٰ اور نوح عیسیٰ ہی کے ٹاپ تھے۔ من و سلوی کا من EUCCHARIST کا ابتدائی لفظ ہے۔ (یعنی من وہی چیز ہے جس سے کیٹھولک عبادت میں وہ رونی تیار کی جاتی ہے جو عیسائی عقیدے کے مطابق عیسیٰ کا بدلہ) سوئے ہوئے آدم کی پسلی نکال کر اس سے حوا کی تخلیق مترادف ہے مصلوب عیسیٰ کے بدن میں بھالا بھونکنے اور مقدس لہو کے بہنے سے اور خلد بریں کا وہ شجر جس کا پھل چکھ کر آدم نے پہلا گناہ کیا تھا۔ اسی درخت کی لکڑی سے وہ صلیب بنائی گئی جس کا پھل مصلوب عیسیٰ کا زخمی بدن تھا۔

ہمارے یہاں ایسی تشریحات کی مثالیں بہت کم ہیں۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ وہ POETIC CONCIET جو میٹا فزیکل شاعروں کا امتیازی وصف ہے۔ ہمارے شعری مزاج کا جزو نہیں۔ لیکن اس قسم کی تنقید کے کچھ اچھے نمونے انسانوں کے تجزیوں میں مل جاتے ہیں۔ انسانوں کے بھرپور اور جامع تجزیے جدید اردو تنقید کا ایک اہم اور نمایاں میلان ہے۔ منسٹو، بیدی، انتظار حسین اور سریندر پرکاش کے انسانوں کے وہ تجزیے جو نازک، محمد عمر مبین، سیم حنفی اور ابوالکلام قاسمی نے کیے ہیں عالمانہ تنقید کے اچھے نمونے ہیں۔ راقم الحروف نے بیدی کے انسانہ "لوکلپٹس" کے تجزیے میں ایک کیٹھولک کالج میں اپنی ۳۳ سالہ ملازمت کے دوران حاصل کیے گئے عیسائی مذہب کے علم کو ٹھکانے لگانے کی کوشش کی ہے۔

اس موقع پر دست اور بیرونی کے رجحان ساز دو مضامین INTENTIONAL

اور AFFECTIVE FALLACIES کا ذکر ضروری ہے جنھوں نے تعبیراتی تنقید پر گہرے اثرات ڈالے۔ ان مضامین پر تفصیل سے گفتگو ہونی چاہیے جس کی یہاں گنجائش نہیں۔ سر دست تو ان مضامین سے جو منفی اثر پیدا ہوا ہے اس کا تذکرہ منظور ہے۔ اس منفی اثر کا تعلق فن کار کی شخصیت سوانح اور ارادے کا تعبیر اور تنقید کے وقت کس حد تک استعمال جائز ہے اس سے ہے۔ اس معاملہ میں مذکورہ لقادروں کے تصورات نے جو سخت گیری پیدا



کی اسے بعد کی ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید نے شدید تر بنایا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ادب سے ادیب ہی، فن سے فن کار ہی اور افسانہ سے افسانہ نگار ہی بے دخل ہو گیا۔ میں اس سلسلہ میں صرف اتنا عرض کروں گا کہ تمام تنقیدی نظریات کی مانند یہ نظریات بھی اضافی ہیں، مطلق نہیں۔ تصورات کو ممنوعات اور مکروہات نہیں سمجھنا چاہیے کہ نقاد تعبیر کی چوکی پر بیٹھے تو ہاتھ میں گنگا جل لے کر قسم کھائے کہ فن کار کی سوانح اور شخصیت کو چھو کر بھر شٹ نہیں ہوگا۔ فن کار کو اس طرح حلاق کرنے کے پیچھے مجھے تو ایک ناپاک ارادہ کام کرتا نظر آتا ہے کہ نقاد خود تعبیر کے زور پر افسانہ کا گاڑ فادر بن جائے۔ ہمیں یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ افسانہ "افسانہ نگار کے وجود کی گہرائیوں سے جنم لیتا ہے اور افسانہ کے اسلوب اور آہنگ کی نازک ترین لرزشوں میں اس کی آواز کی گونج سنائی دیتی ہے۔ پچھلے صفحات میں منٹو کے افسانوں پر بحث میں اس کی شخصیت سے جو استفادہ کیا گیا ہے وہ اس بات کا ثبوت ہے۔ سنا ہے کہ حسرت موہانی نے بدھ مذہب کے متعلق کہا تھا کہ یہ وہ عجیب مذہب ہے جس میں خدا ہی کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ ساختیات بھی وہ نظریہ فن ہے جس میں فن کار ہی کا کوئی مقام نہیں۔ متن کا مطالعہ عالم کثرت کا مطالعہ ہے جو وحدت یعنی خالق کے تصور کے بغیر فساد نظر کا باعث بن سکتا ہے۔

اب جب کہ اسلوب میں تصوف کے اکتارے پر چھیڑے ہوئے استعاروں کا آہنگ پیدا ہو چلا ہے تو کیوں نہ میں اپنے تعبیر کے خیال کی دھر پد دھار کو مذہب ہی کی تان پر ختم کروں تو قافی انجیل میں ایک حکایت بیان ہوئی ہے :

"پھر اس نے (یسوع نے) بعض لوگوں سے جو اپنے پر بھروسہ رکھتے تھے یہ تمبیل کہی کہ دو شخص ہیکل میں دعا کرنے گئے۔ ایک فریسی دوسرا محصول لینے والا۔ فریسی کھڑا ہو کر اپنے جی میں یوں دعا کرنے لگا کہ اے خدا! میں تیرا شکر کرتا ہوں کہ میں باقی آدمیوں کی طرح ظالم، بے انصاف، زنا کار یا اس محصول لینے والے کی مانند نہیں ہوں۔ میں ہفتہ میں دو بار روزہ رکھتا ہوں اور اپنی ساری آمدنی پر "وہ یکی" دیتا ہوں لیکن محصول لینے والے نے دو رکھڑے ہو کر اتنا بھی



نہ چاہا کہ آسمان کی طرف آنکھ اٹھائے بلکہ چھپاتی پیٹ پیٹ کر کہا کہ اسے  
خدا! مجھ گنہگار پر رحم کر۔ میں تم سے کہتا ہوں کہ یہ شخص دوسرے کی نسبت  
راست باز ٹھہر کر اپنے گھر گیا کیوں کہ جو کوئی اپنے آپ کو بڑا بنائے گا وہ چھوٹا  
کیا جائے گا اور جو اپنے آپ کو چھوٹا بنائے گا وہ بڑا کیا جائے گا۔

بعض عیسائی مفکرین کا کہنا ہے کہ لوقا نے یہ حکایت بیان تو کی ہے لیکن اس کی معنوی  
اہمیت کا شاید اسے بھی بہت احساس نہیں تھا۔ بعد میں آنے والے مفکرین نے اس حکایت  
کی تفسیر کی اساس پر عیسائی تھیولوجی کے چند کلیدی تصورات کی تعمیر کی۔ ایک طرف راست روی  
کا پندار ہے دوسری طرف گم کردہ راہی کا انفعال۔ وہ جسے اپنے اعمال نیک پر اعتماد ہے اس  
سے کہیں زیادہ وہ جو اپنے گناہوں کے باعث آسمان کی طرف آنکھ اٹھانے کا حوصلہ بھی نہیں  
رکھتا اور نظریں جھکائے رحم کی بھیک مانگتا ہے اس پر خدا رحمت برساتا ہے۔

عیسائی مذہب کے رحمت خداوندی کے آفاق گیر تصور کی تعمیر میں اس حکایت کی تعبیر  
اور تفسیر کا بڑا حصہ رہا ہے۔ دراصل تعبیر اور تفسیر ہی مذاہب کی شریعتوں اور فلسفوں کی  
اساس رہی ہیں۔ اسی سبب سے مذہبی تعبیر HERMANAUTICS کا جدید ادبی تعبیرات کے  
نظریات پر گہرا اثر ہے۔ یہ ایک الگ موضوع ہے جس پر گفتگو کی یہاں گنجائش نہیں۔

ہمارے بیسیوں افسانوں میں ایسے معنیاتی رموز پنہاں ہیں کہ اگر صرف نگاہی اور صحیح  
تنقیدی طریقہ کار کے ذریعہ انسانی ساخت اور بافت کا تجزیہ کیا جائے اور معنیاتی اشاروں  
کی تشریح، تفسیر اور تعبیر کی جائے تو وہ نہ صرف زندگی کے اسرار کو بے نقاب کریں گے بلکہ ادب  
اور آرٹ کی ماہیت اور فنکشن کے متعلق وہ علم عطا کریں گے جو ان کے بارے میں خلا میں نظریہ  
سازی سے حاصل نہیں ہوتا۔





# ناول پلاٹ اور کہانی

ہمارے یہاں عظیم ناول کتنے ہیں اور اب عظیم ناول کے امکانات کتنے رہ گئے ہیں ؟ ان سوالوں کے جواب تو ہم تلاش کریں گے لیکن پہلے لفظ عظیم پر غور کرنا ضروری ہے۔ عظیم کا لفظ ایک ایسے گزرے ہوئے دور کے ساتھ وابستہ ہے جب شعروادب کلاسیکی اصولوں اور ضابطوں کے پابند تھے۔ جو انحراف اور اجتہاد ہوتا تھا وہ بھی ان اصولوں اور ضابطوں کے دائرے کے اندر ہی ہوتا تھا۔ چونکہ قدیم زمانوں میں نثری اصناف کو زیادہ فروغ نہیں ہوا تھا اس لیے آئین و ضوابط کا تعلق بھی شاعری سے زیادہ تھا۔ ناول تو آئی ہی ایک نئی چیز کے طور پر اور عرصہ دراز تک وہ کوئی باقاعدہ فارم کی شکل اختیار بھی نہ کر سکی کیوں کہ اس کی اسے ضرورت ہی نہ تھی اس لیے اس کے فنی اصول اور ضوابط متعین بھی نہ ہو سکے۔ اس کے عین صر ترکیبی پر بحث ہوتی تو وہ بھی دوسرے فنون سے مستعار ہوتی۔ مثلاً ناول کی تنقید میں پلاٹ اور کردار پر غور و فکر پر ڈرامے کی تنقید میں پلاٹ اور کردار کے جو مباحث رہے تھے ان کے اثرات پڑتے۔ منظر نگاری کی تحسین میں فن مصوری کی تنقید سے فہم اٹھایا جاتا غرض کہ کلاسیک کے مقابلے میں ناول تو تھی ہی ایک جدید چیز جس کی پرکھ کے پیمانے تنقید بھی پیدا نہیں کر پائی تھی اس کے باوجود انیسویں صدی کے ناول آج کی ناول کے مقابلے میں کلاسیکی لگتے ہیں کیوں کہ اعلیٰ ناولوں کی مثالوں اور نمونوں سے کچھ NORMS قائم ہو گئے تھے جن کی پیروی آہستہ آہستہ اصولوں اور ضابطوں کی پابندی کی شکل اختیار کرنے لگی تھی۔

مثلاً ڈسٹو و سکی، بالزاک، فلا بیر، جارج ایلیٹ، اور ڈکنس کے ناولوں کے لیے ہم عظیم کا لفظ استعمال کرتے ہیں کیوں کہ سب سے پہلے تو وہ اپنے حسن تعمیر ہی سے متاثر کرتے



ہیں۔ ایک اچھے ناول میں واقعات اینٹوں کی طرح چُنے جاتے ہیں۔ جو باہم مل کر ناول کی ایک سمت کی ڈرائن مکمل کرتے ہیں۔ جب انوکھے اچھوتے منفرد کرداروں کو پیش آنے والے ان گنت واقعات کو ناول نگار سلیقہ مندی سے بیان کرتا ہے۔ ان کی ترتیب سے پلاٹ کی تعمیر کرتا ہے، پلاٹ میں تجسس، تہہ داری، پیچیدگی اور تضادم پیدا کرتا ہے، ایک مقام اور تہذیب کی کمیونٹی میں رونما ہونے والے خارجی واقعات کے ساتھ ساتھ کردار کی نفسیاتی اور جذباتی زندگی میں پیدا ہونے والی لہروں پر بھی نظر رکھتا ہے۔ اور جب وہ نفسیاتی دروں بینی کو فلسفیانہ بصیرت عطا کرتا ہے تو ناول میں وہ گیرانی اور گہرائی پیدا ہوتی ہے جو اسے عظیم کے لفظ کی مستحق بناتی ہے۔ بے شک ناول کا حجم اس کی عظمت کا ضروری جزو ہے کیوں کہ انیسویں صدی کے زیادہ تر ناول سینکڑوں صفحات پر پھیلے ہوتے تھے۔ لیکن جس طرح بیسویں صدی میں طویل نظم نامقبول کٹھری کی طرح منخیم ناول بھی کم لکھے جانے لگے۔ اب عموماً ناول ڈھائی سو صفحات سے زیادہ نہیں ہوتے۔ بیسویں صدی کے بعض عہد آفریں ناول تو فی الحقیقت ناول ہی کا حجم رکھتے ہیں۔ مثلاً سارتر کا نوشیا، کامیو کا آؤٹ سائڈز، ہمنگ وے کا بوڑھا اور سمندر، جانیس کا پورٹریٹ، وغیرہ، لیکن ان کے لیے بھی ہم بلا تکلف عظیم کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ ممکن ہے آپ عظیم کا لفظ تاج محل کے لیے پسند کریں۔ اور چھوٹے ہنگاموں کے لیے نہیں لیکن ادب کی دنیا میں چھوٹی ناولٹ کے لیے عظیم کی صفت اتنی گراں نہیں گزرتی۔ ادب میں کمیت کے ساتھ ساتھ کیفیت کو بھی دیکھا جاتا ہے۔

لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ملٹن، اقبال اور جوش کے بلند آہنگ عظیم انسان مہلوب کے مقابلہ میں جدید شاعری کا اسلوب برہنہ، نثری اور کمرخت آہنگ لگتا ہے اسی طرح انیسویں صدی کی ناولوں کے ارفع سن تعمیر کے مقابلہ میں جدید ناول بھی مختصر محدود اور یک سمتی لگتی ہے۔ عموماً تنقید ان کے لیے عظیم کی جگہ اہم اور معنی خیز اور دل چسپ کے لفظوں پر قناعت کرتی ہے۔ جدید ناول نگار جب کلاسیکی ناول پر اعتراضات کرتے ہیں تو ان کی نوعیت بھی وہی ہوتی ہے جو جدید شاعروں کی کلاسیکی شاعروں پر اعتراضات کی ہوتی ہے۔ یعنی یہ کہ وہ ڈکشن کے شاعر ہیں۔ جو کثرت استعمال سے کلمات بن گیا ہے وہ ایک نئی بنانی دنیا میں سانس لیتے ہیں جو ہماری زیرہ



دنیا سے مختلف ہے وغیرہ وغیرہ۔ اس کا جواب ملٹن کے ایک حامی نقاد نے یہ دیا ہے کہ مثلاً اگر تاج محل کا فن تعمیر ہنگلوں اور فلیٹ کا ماڈل فراہم نہیں کر سکتا تو اس میں تاج محل کا کیا تصور۔ دراصل کلاسک سے انحراف کا یہ مسئلہ تخلیقی فن کار کی ضرورت سے پیدا ہوا ہے۔ اور یہ مسئلہ قاری یا نقاد کا ہے ہی نہیں۔ شاعر کہہ سکتا ہے کہ اب وہ ملٹن یا اقبال یا جوش کی طرح شعر نہیں کہہ سکتا۔ تماری یہ نہیں کہہ سکتا کہ وہ ان شاعروں کو پڑھ نہیں سکتا چنانچہ جب آندرے ژید نے لکھا کہ چارلس ڈکنس کو پچیس سال کی عمر میں آدمی کو پڑھ لینا چاہیے تو اس وقت جب ژید نئی ناول کا تجربہ کر رہا تھا یہ بات اچھی لگی تھی۔ آج ژید کی ناولیں وقت کی دست برد سے بچ نہیں سکیں۔ اور ڈکنس ہر عمر کے آدمی کے لیے آج بھی سرچشمہ مسرت و بصیرت ہے۔ بڑے ادب اور تجرباتی ادب میں یہی فرق ہے کہ بڑا ادب وقت کی کسوٹی پر کسا جا چکا ہوتا ہے اور تجرباتی ادب کو اس کا انتظار کرنا پڑتا ہے۔

لیکن اردو میں شروع سے ناول کا مطالعہ بہت مقبول رہا ہے اور مقبول عام ناول بڑی تعداد میں لکھے گئے ہیں جن میں تاریخی، مذہبی، اصلاحی اور سماجی ناول خواتین کے ناول اور سراغ رسانی کے ناول بھی شامل ہیں ایسی ناولیں ہزاروں کی تعداد میں لکھی گئی ہیں اور آج بھی لکھی جا رہی ہیں۔ اس سے یہ تو ثابت ہوتا ہے کہ اردو والے ناولوں کے بھی اتنے ہی رسیا ہیں جتنے کہ دوسری زبانوں والے ہوتے ہیں۔ اردو میں اچھی ناولوں کی کمی کو یہ کہہ کر ٹالا نہیں جاسکتا کہ اردو والے شاعری کے زیادہ شوقین ہوتے ہیں۔ شروع سے ہی اردو میں ناول پڑھنے والوں کا حلقہ بہت وسیع رہا ہے۔ اردو کے مرکزی علاقوں کا کیا ذکر گجرات کے دیہاتوں میں مسلمان شرفاء کے گھروں میں نذیر احمد، پریم چند، راشد الخیر، عبدالحکیم شرر، فدا علی خنجر، اور صادق سرحدی کے ناول میں نے دیکھے ہیں۔ انھیں ویک چاٹ گئی اور اب ان الماریوں پر خاک اڑتی ہے کیونکہ شرفاء میں اردو کا چلن نہیں رہا۔ اگر رہا ہوتا تو نئے اور پاپر ناول نگاروں کی چیزیں ان کے یہاں موجود ہوتیں۔ بہر حال اردو میں ناول کی اتنی گرم بازاری کے باوجود مقبول عام، تفریحی اور بازاری ناول زیادہ ہیں اور ادبی ناول بہت کم۔ اتنے کم کہ انھیں انگلیوں پر گنا جاسکتا ہے اردو ناولوں پر پنی ایچ ڈی کرنے والوں کو تو ایک گونہ شرمندگی رہتی ہوگی کہ معاملہ جھٹ



پٹ ختم ہو گیا اور حق نمک ادا نہ ہوا۔ ان کی حالت زار بھی دیکھنے سے تعلق رکھتی ہے۔ منوں مٹی تلے رہے ہوئے ہاڈ پنجروں میں وہ یہ دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ ان میں نفسیاتی گہرائی کتنی تھی، کردار کا کھٹا اور پلاٹ کا جوڑ توڑ کس نوع کا تھا۔ ان مقالوں کی افادیت سے مجھے انکار نہیں۔ ان سے کچھ نہ کچھ علم بہر مال حاصل ہو ہی جاتا ہے۔ لیکن یہ علم منفی ہوتا ہے۔ ہم ان ناولوں کے متعلق کچھ جان لیتے ہیں۔ جن کے متعلق ہم جاننا نہیں چاہتے اور اب جان کر پھر سے انجان بننے ہی میں عافیت نظر آتی ہے۔ یہ بات میں قاری کے نقطہ نظر سے کہہ رہا ہوں۔ محقق اور ادب کے فاضل کے لیے ان تمام باتوں کا علم ضروری ہے جن سے ادب عبارت ہے۔ یہ لوگ ادب کی تعمیر کرتے ہیں۔ فن کار ادب کی تخلیق کرتا ہے۔ قاری اس کا مطالعہ کرتا ہے۔ دھندے الگ الگ ہیں اس لیے لکھن بھی دھندوں کی مناسبت سے پیدا ہوتے ہیں۔ بگڑے ہوئے لکھن سدا سے قاری کے رہے ہیں اس لیے کہ ادب کو وہ صرف بھوگنا چاہتا ہے جن چہروں کا غارہ اتر گیا ان کی طرف وہ نظر نہیں کرتا۔ محقق جھڑیوں میں حُسن تلاش کرتا ہے۔ ڈاکٹریٹ کے مقالہ نگاروں کو ہر ناول میں کوئی نہ کوئی خوبی نظر آ ہی جاتی ہے۔ قاری کے لیے ناول کی خوبی اس بات میں ہے کہ وہ پڑھا جا سکے جو نہیں پڑھا جاسکتا اس کے متعلق وہ صرف اتنا کہتا ہے "حق مغفرت کرے بہت سی خوبیاں تھیں مرنے والے میں، شاعری تو اپنے آہنگ، اپنی غنائیت اور خطابت کے زور پر بھی مسحور کیے رکھتی ہے، نثر کے پاس ایسا کوئی سحر طراز آہنگ نہیں ہوتا۔ محض زبان و بیان کی خاطر کوئی ناول نہیں پڑھتا۔ قاری ناول میں صرف چہرہ بشری نہیں بلکہ پورا سراپا دیکھتا ہے۔ ایک ناکام ناول کے بھی بعض اجزا دل چسپ ہوتے ہیں لیکن یہ اجزا ناول کو ناکام ہونے سے بچا نہیں سکتے۔ محض زبان کی شیرینی کی خاطر قاری خراب کردار نگاری یا واقعہ نگاری کو برداشت نہیں کرتا۔ بعض ناول وقتی طور پر کامیاب ہیں۔ لیکن جن معاشرتی حالات یا ادبی فیشن پرستی نے انہیں مقبولیت عطا کی ہوئی ہے ان کے ختم ہوتے ہی وہ بھی اپنی موت مر جاتے ہیں۔ زرعیار وہی ہے جو وقت کی کسوٹی پر کھرا ثابت ہو۔ حالات اور مذاق سخن کی تبدیلی کے باوجود جو ناول ہر نسل، ہر طبقہ اور ہر گھر کے لوگوں کے لیے مسرت اور بصیرت کا سرچشمہ بن رہی ہے وہی عظیم ہے ایسی کتنی ناولوں کے نام آرو میں گنوا سکتے ہیں۔ امراؤ جان ادا بہ ٹھیک ہے۔



گنڈوان بھی ٹھیک ہے، حالانکہ یہ امر متنازعہ فیہ ہے کہ وہ اردو میں لکھی گئی یا ہندی میں۔ اگر گنڈوان اردو کی ناول ہے تو احمد علی کی "دہلی کی ایک شام" بھی اردو ہی کی کہی جائے گی۔ حالانکہ احمد علی نے اسے انگریزی میں لکھا۔ ترجمہ میں دہلی کی "کسالی زبان کا جو لطف ہے وہ انگریزی میں کہاں۔ احمد علی کی انسانی زبان دہلی کی "کسالی اردو ہی ہے اور اگر وہ یہ ناول اردو میں لکھتے تو اسی زبان میں لکھتے۔ گماں گزرتا ہے کہ انھوں نے ترجمے پر نظر ضرور ڈالی ہوگی۔

جب سے عسکری نے مضمون لکھا ہے "دہلی کی ایک شام" کے ساتھ عزیز احمد کی ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" بطور اجتماعی ناولوں کے ایک دوسرے سے نہتی ہو گئے ہیں۔ اب آپ اس فہرست میں عصمت کی "ٹیڑھی لکیر" بھی شامل کر لیجیے کہ تمام کمزوریوں کے باوصف وہ ہماری بڑی ناول ہے۔ "ایک چادر میلی سی" ہمارے اس قلیل سرمایہ میں گراں بہا اضافہ ہے۔

اگر قرۃ العین حیدر اپنی شاندار ناولوں کو لے کر نہ آئیں تو ہمارے ڈزن پورے نہ ہوتے۔ عبداللہ حسین اور انتظار حسین نے کچھ اضافہ کیا۔ لیکن پھر مطلع صاف ہو گیا۔ نئے لکھنے والوں سے افسانہ سنبھل نہیں سکا تو ناول کا کیا ذکر۔ سوائے عزیز احمد اور قرۃ العین حیدر کے کوئی ناول نگار اتنا بڑا بھی نہیں کہ اس کے یہاں میجر اور مائسٹر یعنی بڑی اور چھوٹی تخلیقات کی تفریق بھی کی جائے۔ دوسرے درجے کے ناولوں کی روایت جو ہر زبان میں دنیائے افسانہ کی ریڑھ کی ہڈی ہوتی ہے۔ وہ ہمارے یہاں کیسے تشکیل پاتی جب کہ ایک اچھا ناول لکھنے کے بعد بانجھ ہو جانا ہمارے ناول نگاروں کا عام وطن ہے۔

ایسا کیوں ہوا؟۔ مقبول عام ناول اتنی کثیر تعداد میں اور اچھے ناول اتنی کم تعداد میں کیوں سامنے آئے۔ یہ سوالات مشکل ہیں لیکن ان کے جواب تلاش کرنے چاہئیں۔ چاہے جواب نہ ملیں لیکن تلاش و تجسس سے فکر و نظر کی نئی سمتیں دریافت ہوں گی۔

ہمارے یہاں نشر بہت دیر سے شروع ہوئی۔ نشر لکھنے والے تو پیدا ہوئے لیکن نشر کے فن کار بہت دیر میں پیدا ہوئے۔ فن کار سے مطلب ان لوگوں سے ہے جو نشر کا استعمال تخلیقی اور تخلیقی طور پر کرتے ہیں۔ زیادہ تر ناول نگار تاریخی، سوانحی، ضمنی، مختصر یہ کہ کتانی زبان



لکھتے تھے۔ وہ واقعہ نگاری اور کردار نگاری کے لیے بھی تخیل پر کم اور زبان پر زیادہ بھروسہ کرتے تھے۔ خوبصورت تراکیب، محاوروں اور ضرب الامثال سے مزین پیرا گراف لکھ کر انھیں اطمینان ہو جاتا تھا۔ واقعہ فی نفسہ کیسا ہے، تصویر اُبھری ہے یا نہیں، کردار میں جان پڑی ہے یا نہیں اس کی انھیں فکر نہیں ہوتی تھی۔

ناول کا سب سے بڑا کام دریافت ہے، انکشاف ہے، صداقت کی تلاش ہے۔ حقیقت کی تھاہ پانے کی کوشش ہے۔ یہ لوگ راسخ العقیدہ تھے۔ مذہبی تھے، تنگ نظر اور دقتیانوسی تھے۔ ان کی چند بنی بنائی رائیں تھیں۔ موروثی تصورات تھے۔ فرسودہ اور پارینہ خیالات تھے۔ پردے کے متعلق، عورتوں کی آزادی کے متعلق، مشرق و مغرب کی کشمکش کے متعلق ان کی چند رائیں تھیں۔ اور انھوں نے ناولوں کے ذریعہ اپنی رایوں اور خیالات کا پرچار کیا سماج سدھار کا کام کیا۔ تقریریں کیں، ارے سکھڑ بیسیوں کے بے ناولوں میں لباسوں کی ڈرائن تک چتر کر رکھ دیں۔ ناول کی تکنک کے ذریعہ ناول نگار کردار کے باطن میں جھانکتا ہے، انسانی عمل کے حقیقی سرچشموں کی تھاہ پاتا ہے۔ جن باتوں کو وہ حقیقی زندگی میں سمجھ نہیں پاتا انھیں انساہ کی تخلیقی دنیا میں سمجھتا ہے۔ عام پسند لکھنے والوں کو تو صرف اپنے خیالات پیش کرنے تھے، اور یہ وہی خیالات تھے جو سماج کے دقتیانوسی طبقہ کو پسند آتے تھے اس طرح وہ سماجی شوئزم کو پروان چڑھاتے تھے۔ ناول کے ذریعے جمود کو توڑنا، مسلمہ عقائد کو لٹکانا، خود اطمینانی کو خربا لگانا، خلل پیدا کرنا، چونکانا، ہڑ بڑانا، ان کے دستور العمل میں نہیں تھا۔

ہر ناول ایک نئی کتاب ہوتی ہے۔ ایک نیا تخلیقی تجربہ ہوتا ہے۔ عام پسند لکھنے والے ایک ہٹا فارمولا کے مطابق تمام ناولیں لکھتے تھے۔ اسی لیے ان کے لیے ناول نویسی ایک میکانیکی عمل تھا۔ فن کار کے لیے ایک منظر تعمیر کرنا ایک واقعہ کی نفسیاتی گہرائیاں ناپنا، ایک موڈ، ایک کیفیت، ایک جذباتی فضا کو قلم بند کرنا، ایسے لفظ تلاش کرنا، جو ذہن میں حسّی پیکروں کے دیے جلائیں، تصویروں کا نکار خانہ کھول دیں، معنی کے موتیوں سے فکر و نظر کو مالا مال کر دیں ایک فن کار کے لیے یہ کام جگر خون کرنا ہے، ہوش میں انگلیاں ڈوبنا ہے۔ زخم دل جمع کرنا ہے، شب



زندہ داری اور رہائی ریاضت ہے۔

پھر فن کاری دل وجود کو چیرتی ہے۔ زندگی کے بنیادی المیوں کا عرفان حاصل کرتی ہے۔  
 دردمندی کے آداب سکھاتی ہے۔ اور ان سوالات کے روبرو لا کر کھڑا کر دیتی ہے جو شیعوں  
 کی نبض کی دھڑکنوں کو بڑھا دیتے ہیں۔ اور جن سے نظام کائنات ضلل پذیر ہوتا ہے۔  
 ان صفات کے بغیر فن کارانہ تخیل کی تشکیل نہیں ہوتی، ہاں نثار اور ماجرا نویس۔ اور  
 ٹک بند پیدا ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں فن کار پیدا ہوئے لیکن افسانہ نگار کی صورت میں خود  
 پریم چند کی ناول نگاری کا قد ان کی افسانہ نگاری کے سامنے چھوٹا ہے۔ عام پسند ناول سنجیدہ  
 ادبی ناولوں کا ماڈل ہی سامنے رکھتا ہے لیکن فن کارانہ تخیل کی کمی کے سبب وہ ڈرامے کو  
 میلو ڈراما، المیہ کو رقت انگیز، تعجب خیز کو سنسنی خیز اور طربہ کو مضحکہ خیز بنا دیتا ہے۔ اس  
 معاملہ میں فن کارانہ تخیل بہت ہی نشعلیق، نفیس اور چوکسانی کا حامل ہوتا ہے۔ ان لفظوں سے  
 یہ نہ سمجھا جائے کہ یہ تخیل اشراقیہ کی پاکیزگی اور نفاست پسندی سے ہوتا ہے۔ نہیں نہیں۔ وہ  
 کافی بازاری بھی ہوتا ہے کیوں کہ ناول نگار کو شاعر کی مانند سیر گلزار کی مراعات حاصل نہیں  
 ہوتیں۔ اسے تو گلی کوچوں، بازاروں اور کوٹھوں تک کی خبر رکھنی ہوتی ہے۔ یہ تو خیر زندگی کے  
 مشاہدے کی بات ہوئی۔ فن کی سطح پر بات کریں تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ بڑا ناول نگار آرٹ شخصیت  
 کا مالک نہیں ہوتا۔ چنانچہ عام پسند ناول کی طرف بھی اس کا روتہ چھوٹی موٹی کا نہیں ہوتا۔ کیا  
 دوست و سکی کا جرم و سزا اپنی اصل میں قتل، خون تلاش، تفتیش اور سراغ رسانی کی کہانی نہیں ہے۔  
 دراصل ہائی آرٹ میں بھی پیروڈی اور نقل کی بہت گنجائش ہے۔ ایک نظر سے دیکھیے تو ہر ناول  
 دوسرے ناول کے ماڈل پر ہی لکھا جاتا ہے۔ طبع زادگی کا ایسا تصور کہ اس میں نقل اور مشابہت  
 کا شائبہ تک بھی نہ ہو ادب کی دنیا میں چلتا نہیں۔ شاید یہی سبب ہے کہ ان زبانوں میں اعلیٰ  
 ناول کثیر تعداد میں لکھے گئے ہیں جن میں دوئم درجہ کے ناولوں کی روایت مضبوط ہو اور عام  
 پسند ناولوں کے نمونے کم از کم ایک اچھی تحریر اور مکمل خوبیوں کے سبب قدرے احترام کی نظر  
 سے دیکھے جاتے ہوں۔ یعنی اس کا حق کرسٹی کا نام جس طرح ہم اظہار اثر کا نام لیتے ہیں، اس  
 سے کچھ مختلف انداز سے لیا جاتا ہو۔ اعلیٰ تعلیم یافتہ معاشروں میں تحریر کا فن اتنا عام ہوتا



ہے کہ اچھے ڈھنگ سے لکھے ہوئے ناولوں کی وہاں کوئی کمی نہیں ہوتی۔ ان ناولوں کی ادبیت بھی اتنی نظر فریب ہوتی ہے کہ عام پڑھنے والوں کو وہ اچھے خاصے ادبی ناول معلوم ہوتے ہیں البتہ ذوقِ سلیم فوراً انکشت نمائی کر دیتا ہے کہ ان کی ادبیت اور ان کا آرٹ سب سٹچی اور پُر فریب ہے۔ گویا ایک اچھے فن کارانہ ناول کو تو زبان کی چاشنی، اسلوب بیان کی شائستگی، اور ادبی رکھ رکھاؤ کی بھی بہت سی پُر فریب منزلوں سے گزر کر اپنی حقیقی تخیلی اور تخلیقی طاقت کا لوہا منوانا پڑتا ہے۔ حساس تنقیدی شعور ہی ان نراکتوں کا پارکھ بن سکتا ہے۔ فن کی دنیا میں بھی ہزاروں نہنگوں کے منہ سے پچ کر نکلتا ہے تو قطرہ گوہر بنتا ہے۔ اسی لیے اعلیٰ فن پارے موتیوں ہی کی مانند کم یاب اور گراں قدر ہوتے ہیں۔

ہمارے یہاں انسانے لکھے گئے، ناول نہ لکھے گئے اس کی وجہ؟ ادب کے زاویہ سے دیکھیں تو شاید غزل کی مانند نکلشن میں بھی ہم ریزہ خیالی کو زیادہ پسند کرتے ہوں زندگی کی ایک مکمل تصویر کی بجائے اس کی مختلف جھلکیاں دکھانا ہمیں زیادہ پسند آتا ہو۔ لیکن یہ دلیل اطمینان بخش نہیں۔ ہمارے یہاں تاریخ، سوانح اور خطوط کے بہت اچھے بالکمال نمونے ملتے ہیں جو ناول نویسی کی راہ ہموار کرتے ہیں۔ داستانوں کی بھی شاندار روایت رہی ہے۔ پھر عام پسند ناول تو ہزاروں کی تعداد میں لکھے گئے۔ ادب کی سطح پر اس سوال کا کوئی اطمینان بخش جواب نہیں ملتا۔

معاشرتی زاویہ سے سوچیں تو کہہ سکتے ہیں کہ ہمارے روایت پسند معاشرے نے ایسے کردار پیدا نہیں کیے جو انفرادیت کے حامل ہوں اور ناول وجود ہی میں بورژوا انفرادیت کی ترجمانی کرنے کے لیے آیا تھا۔ آوارہ گردی کے ناول بھی ایک فرد کی خارجی مہمات کی کہانی سناتے اور نفسیاتی ناول اس کے اندرونی ہیجانات کی ترجمانی کرتے۔ ہمارے عام پسند ناولوں میں انسانی رشتے بندھے ٹکے تھے۔ ان رشتوں کی آدرشی صورتیں بھی طے شدہ تھیں۔ اچھے شوہر اور سنگھڑ بیوی کے گمنوں سے سب واقف تھے۔ سنگھڑ پن کے باوجود عورت کی، کسی عورت کی، یوں کہیے کہ ایک انفرادیت کی حامل عورت کی زندگی کیوں محرومیوں کی آماجگاہ اور المیہ کا شکار بنتی ہے، اس سمت ہماری روایت پسند فکر نے کبھی سوچنے کی کوشش نہ کی۔ ہم اس عقیدے کے پابند رہے کہ سلیقہ مندی سے زندگی پھولوں کی سیج بن سکتی ہے۔ تھوڑی بہت خوش حالی ہو، ذمہ داریوں کا احساس ہو، اختیار



نفسی ہو تو بے شک بن سکتی ہے۔ بہت سے لوگوں کی بنتی بھی ہے۔ لیکن کسی ایک جگہ پھولوں کی سیج میں سانپ کہاں سے سر سرانے لگتا ہے، وہ کون سا اندرونی تشدد ہے، تاریک قوتیں ہیں جو حسین خوابوں کی کشتی کو چٹانوں سے ٹکرا کر پاش پاش کر دیتی ہیں ان تجربات سے ہم نہیں گزرے گویا بڑی حد تک ہم آدرشی، رومانی اور جذباتی تھے۔ آدرش واد نے ہمیں اصلاح پسند بنایا۔ ہم نے ایسی ناویاں لکھیں جو خوش حال زندگی کی جڑی بوٹیاں تھیں۔ سکھی گرمہست جیون کی کنبیاں تھیں۔ رومانیت نے نرم و نازک، کومل کومل، سحر اسحر النوجوان ترشا۔ اسے ہر برائی کی جڑ سماجی جبریں نظر آئی۔ رتی پسندی اور اشتراکیت نے خیر و شر کی اس ثنویت پر مہر تو شیق لگائی۔ ناول نگاروں کے ہاتھ سے وہ فرد پھر سے نکل گیا جس کی منفرد شخصیت، خیر و شر کی رزم نگاہ تھی۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ ہولناک جرائم کو بیلنے والا۔ اور بیواؤں اور عورتوں کے خلاف ہلاکتوں کو روکا رکھنے والا اس مذہب زدہ دقتیانو سی ہندوستانی سماج کے خلاف مکمل بغاوت کرنے والا ایک ہیرو ہمارا فلکشن پیدا نہ کر سکا۔ آدرش واد اور رومانیت نے ہمیں حقیقت سے آنکھیں چار کرنے کا موقع ہی نہ دیا اور ناول نے تو حقیقت نگاری کی کوکھ ہی سے جنم لیا کھتا۔ آدمی ناول لکھتا ہی اس لیے ہے کہ وہ حقیقت کی تہ کو پہنچ جائے۔ کیا یہ حقیقت نہیں کہ اردو افسانہ نے بھی اپنا فن کارانہ مقام حقیقت نگاری کے ذریعہ ہی پایا۔ ورنہ رومانی افسانے ادب لطیف یا سولے نگار کی انشا پر دازی کے اور تھے کیا۔

اور ہمارے معاشرے کا تیسرا عیب جذباتیت ہے۔ جذباتیت حقیقت کے عرفان کی راہ میں مانع ہوتی ہے۔ جذباتی آدمی عورت کو عورت کے طور پر ایک انسان کے طور پر دیکھ نہیں پاتا۔ وہ اسے دیوی بناتا ہے، پاکیزہ بناتا ہے اس کے حقیقی دکھ کو نہیں پہچانتا کیوں کہ ان آنسوؤں کو اس نے دیکھا ہی نہیں جو رات کی خاموشیوں میں بہائے جاتے ہیں۔ اس لیے عورت کے دکھ کا اس کا تصور جذباتی ہے۔ غیر انسانی ہے، جھوٹا ہے، ہماری فلموں، ٹی وی سیریلوں اور ناولوں میں عورت کی بیپا اتنی اذیت ناک اور تکلیف دہ ہے کہ اس کا نظارہ ناقابل برداشت ہو جاتا ہے۔ محرم کے ذاکروں



کی طرح ان پائشہ وروں کا کام بھی رُلانا ہوتا ہے۔ روکر آدمی محسوس کرتا ہے کہ وہ انسانیت کے غم میں شریک ہو گیا، رحم دل اور اچھا بن گیا۔ بعینہ اسی طرح کہ نماز پڑھ کر یا مندر جا کر آدمی سمجھتا ہے کہ وہ نیک بن گیا، اچھا بن گیا۔ کاش آدمی کا اچھا بننا اتنا آسان ہوتا۔ حقیقت میں نظر خواہ کا فریب نہیں کھاتی۔ زریں نقابوں کے پیچھے عتیار اور سفاک چہروں کو دیکھتی ہے۔ جذباتیت مکروہ چہروں پر زریں نقاب ڈالتی ہے۔ ستم گر کا دل پلٹا کر کے اس کے تمام گناہوں کو آنسوؤں میں ڈبو دیتی ہے۔ جذباتیت ظالم کو اتنا ظالم بناتی ہے کہ وہ میوان بن جاتا ہے۔ عیاشی کے خلاف لکچر پلانا ہے تو عیاشی کی ایسی تصویر پیش کرتی ہے جو کسی آدمی پر صادق نہیں آتی۔ ہماری فلموں میں شراب کا جام اسی کے ہاتھوں میں نظر آتا ہے جو قتل کرنے والا ہے، یا معصوم لڑکی سے زنا با الجبر۔ ان فلموں کو دیکھ کر غزل کی خمریات کے دفتر کو نذرِ آتش کرنے کو جی پاتا ہے۔ ماں کی محبت کا وہ جذباتی بیان ہوتا ہے کہ ہر آدمی احساسِ گناہ میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ اس نے اپنی ماں کو اس بے پناہ طریقہ سے کیوں نہ چاہا۔ بیٹے کی سعادت، مندی کو دیکھ کر لاکھوں نوجوان خود کو لفظ کا محسوس کرنے لگتے ہیں کہ انھوں نے اپنے باپ کو کیوں امتیجھا جو کہ فی الحقیقت وہ تھا۔ ایسی آدرش تصویروں کا ایک رمزیہ بھی ہے کہ آدمی مکمل انسان کو دیکھ کر تسکین محسوس کرتا ہے کیوں کہ اسے پرستش کے لیے ایک اور بُت ہاتھ لگتا ہے۔ حقیقت نہیں آدرش اس کے لیے جینے کا سہارا بنتے ہیں۔ مرنے کی ذہن پھر خواب کی دنیاؤں میں جینے لگتا ہے۔

ہمارے یہاں ناول نہیں تو اس کا بد بھی سبب یہ ہے کہ ہمارے یہاں فن کار نہیں تھے۔ لکھاڑتے تھے، نثار تھے۔ انشا پرداز تھے، صحافی اور سدھارک وادی تھے، مولوی، مبلغ اور معلم اخلاق تھے فنکار نہیں تھے۔ اکیسویں صدی کے افراد معاشرہ ہی کی مانند موروثی تصورات کی نرم نرم مضاموں میں سانس لیتے تھے۔ حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کرتے تھے، تجربات کو اپنی کھال پر نہیں جھیلے تھے، زندگی کا زہر نہیں پیتے تھے، آتش نوا کیسے بنتے جب کہ نیل کنٹھ ہی نہیں بنے تھے کیوں کہ زندگی کے سمندر کو بلونے سے ڈرتے تھے۔ اردو نے فن کار اس وقت پیدا کیے جب افسانہ نگار حقیقت پسند بنا۔ پریم چند میں جیسے جیسے حقیقت نگاری کا عنصر



بڑھتا گیا ان کے اندر کا فن کار تو انا ہوتا گیا۔ منٹو اور بیدی میں حقیقت نگاری اپنے عروج پر پہنچی اسی لیے وہ ہمارے سب سے بڑے فن کار ہیں۔ کرشن چندر کے یہاں آدرش پسندی رومانیت، اور جذباتیت تینوں ان کی فن کارانہ تکمیل کی راہ میں حائل رہیں۔

مغرب میں ناول اس لیے پھیلا پھولا کہ ریناساں کے بعد مغرب کا معاشرہ زیادہ عقلیت پسند بنا اسی لیے حقیقت نگاری کا چلن ہوا۔ کلیسا کے زیر اثر جو ایک اجتماعی معاشرہ تھا وہ صنعتی تمدن اور بڑے شہروں میں دیہی آبادی کی منتقلی کے سبب بکھر گیا اور آدمی بطور ایک فرد کے اپنی شناخت قائم کرنے لگا۔ ناول نے اس شناخت کو قائم کرانے اور رومانوں کے ہیرو اور ہیروئن کی بجائے عام آدمی کی فردیت کا احترام کرنے کے کام کو آگے بڑھایا۔ آدمی اجتماعی آدرشوں کے لیے کھاد نہیں بلکہ اس کا اپنا ایک وجود، اپنی ایک زندگی ہے جسے وہ اپنے طور پر جینا چاہتا ہے۔ اس آدمی کی زندگی کے سفر کی آزمائشوں، مرحلوں، صحیح یا غلط فیصلوں، بنسٹے یا بگڑتے رشتوں، اکچھنوں اور سماجی نشیب و فراز کی ہوش رہا کہانیاں ناول اور افسانے نے سنائیں۔ اردو میں حقیقت نگاری کی تیز دھوپ میں پاک کر افسانہ اپنی پختگی، ہزنائی اور شباب کو پہنچا۔ اردو ناولوں نے حقیقت نگاری کے امکانات کو ابھی پورے طور پر کھنگالا بھی نہیں تھا کہ جدیدیت کے اسطوری اور علامتی تصورات کے سوکھے بادلوں تلے حقیقت نگاری کا سورج گہنا گیا۔ ناول اور افسانہ کے ترکیبی عناصر، مثلاً کہانی، پلاٹ، کردار، واقعہ نگاری، ہزنیا، نگاری، منظر نگاری، مکالمہ، تہذیبی آئینہ داری، نفسیاتی دروں بینی سب کچھ ملیا میٹ ہوا علامت کا ایک چٹا نقش کی بجائے کیا جھونکتا۔ دراصل جدید افسانہ کا پورا بحران حقیقت نگاری کی ذمہ داری قبول نہ کرنے کا نتیجہ تھا۔ حقیقت نگار فنکار پر پورے ایک دور کی زندگی اس کے روحانی بحران اور تہذیبی انتشار، بدلتی ہوئی اخلاقی قدروں، آزمائشوں سے گزرتے ہوئے انسانی رشتوں، تشدد، شقاوت، اور نا انصافی کی سراٹھائی تاریک قوتوں اور مکڑے مکڑے ہوتے ہوئے معاشرے اور پارہ پارہ ہوتی ہوئی انسانیت کی عکاسی، تفہیم اور شیرازہ بندی کی ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔ وہ صحیح معنی میں اپنی ناولوں کے ذریعہ کائناتِ اصغر کی تخلیق کرتا ہے۔ حقیقت نگاری بلند حوصلہ فن کار کی طالب ہوتی ہے۔ ایک علامت کی انشا پردازانہ



مینا کا ہی نے جس طرح ہمارے یہاں رومانیت اور جذباتیت کے دروازے کھول دیے ہیں۔ اس نے ناول نگاری کے امکانات بالکل ختم کر دیے۔ عظیم ناول کا کیا ذکر اب تو ناول نگار ہی نہیں جاتے۔ قرۃ العین حیدر کی تخلیقات تو اردو ناول کے لقی و دق، اجاڑ اور بیابانی منظر نامے کی ویرانی کو شدید تر کرتی ہیں۔ یہ دو چار چھینے تو اور آگ لگا دیتے ہیں۔

کہانیوں کا سرخ آپ لوگ کہانیوں، مذہبی حکایتوں، کلیلہ و دمنہ، ایسپ اور آڈیسی کی کہانیاں، ہتھوپدیش، کتھاسرت ساگر، ہاتک کہانیاں اور الف لیلہ وغیرہ وغیرہ میں لگا سکتے ہیں۔ ناول میں کہانی کا عنصر ناول کو کہانیوں کے اس سراپہ سے مشابہت بخشتا ہے۔ لیکن یہ سمجھنا کہ ناول ان کی ارتقائی شکل ہے غلط ہے۔ بقول والٹر ایلن کے یہ بالکل ایسی ہی بات ہوگی کہ بیل گاڑی کو جدید موٹر کار کی ابتدائی شکل کہا جائے۔ داستانوں میں تو دل چسپی کا وہ عنصر بھی نہیں ہوتا جس کی ضامن کہانی ہوتی ہے۔ طلسم ہوش رُبا اور بوستان خیال میں طلسمات، اور لڑائیوں اور معاشقوں کا ایک جیسا ایک آہنگ اور تکرار کا مارا ہوا کارخانہ ہے جو صرف اسالیب بیان کے شعبہ دلوں کے ذریعہ قاری کی توجہ کو گرویدہ رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ بطور قصہ کہانیوں کے ان داستانوں کا مرتبہ الف لیلہ اور کتھاسرت ساگر سے بہت کم ہے۔ کہانیاں بنانا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ آپ اپنے بچوں کے سامنے کوئی کہانی کہنے کی کوشش کیجیے۔ دو منٹ میں ہی پتہ لگ جائے گا کہ شیطان کے یہ پر کالے آپ کو کیسا مہابلی قسم کا مہا بور سمجھ رہے ہیں۔ آپ کے لیے بہتر یہی ہے کہ بچوں کو ڈانٹ کر سلا دیں۔ اور پھر میز کے سلسے بیٹھ کر کہانی بغیر کا علامتی انسائیکل کر لیں۔ کہانی کا آغاز درمیان اور انجام ہوتا ہے۔ کہانی ارتقا پذیر ہوتی ہے۔ حیرت اور تجسس کا عنصر رکھتی ہے۔ سبق آموز ہوتی ہے۔ فکر انگیز، دانش مندانہ، بصیرت افروز، ظریفانہ نکتہ آفرین طنزیہ یا خوش طبع ہوتی ہے۔ زبان کے معاملہ میں کفایت شعاری اس کا دستور ہے۔ تکرار سے وہ گھبراتا ہے اور طول بیانی سے پرہیز کرتی ہے۔ چوسر، بکا پیو اور لافانیوں کی کہانیاں ایسپ اور ہومر کی کہانیاں پنج تنتر، ہتھوپدیش، اور سنگھاسن بھٹی اور کتھاسرت ساگر اور الف لیلہ کی کہانیاں۔ جوامع الحکایات اور گلستاں اور بوستاں کی کہانیاں کہانی کی محولہ بالتمام صفات کی حامل ہیں۔



لیکن داستانوں اور رومانوں میں کہانی کی یہ قسم نہیں ملے گی۔ اول تو ان میں کوئی ایک مرکزی کہانی تو ہوتی نہیں۔ دوئم ہیرو کو پیش آنے والے واقعات بھی باہم مل کر کسی کہانی کی بنیاد نہیں ڈالتے بلکہ ایک فارمولا کے تحت ہیرو کسی پیری کی تلاش میں نکلتا ہے، طلسم کی گرفتار ہوتا ہے۔ اسے اعظم سے طلسم توڑتا ہے، پیری کا وصال نصیب ہوتا ہے۔ اور پھر کسی دوسری مہم پر آگے نکل جاتا ہے۔ واقعات کی کڑیاں کہانی کو طول دیتی جاتی ہیں اور یہ سلسلہ کہانی کی ساخت یا ہیئت کی تشکیل کے بغیر بڑھتا رہتا ہے۔ ان واقعات سے کوئی سبق، کوئی عبرت، کوئی بصیرت، کوئی دانش مندی، زندگی کی گتھی کا حل، یا کوئی جذباتی تسکین حاصل نہیں ہوتی۔ داستان میں جو کچھ مزاحیہ وہ زبان کا ہے۔ جو بے دریغ لفظوں کا استعمال کرتی ہے۔ ذہن زبان کے فشار تلے گھٹن بھی محسوس کرتا ہے۔ اور مسحور بھی ہوتا جاتا ہے۔ زبان کا پورا استعمال اپنی طاقت، طاقت، پھیلاؤ، اور تلاطم خیزی کے ذریعہ ذہن کو مرعوب، مسحور اور مغلوب کرنے کا ہے۔ زبان کسی بھی سطح پر آپ کی دانشوری، فکر اور بصیرت کو اہل نہیں کرتی۔ یعنی داستان میں نہ تو ایسے مراحل آتے ہیں جو آپ کی اخلاقی حس بیدار کریں۔ نہ زبان ماجرائی میں ایسے پہلوؤں کا تذکرہ کرتی ہے جو اخلاقی، فلسفیانہ یا نفسیاتی فکر کو انگیز کریں۔ اسی لیے داستان کا مطالعہ زبان کے چٹخارے اور حیرت انگیز طلسماتی کارخانوں کے نشہ کے علاوہ کچھ نہیں ہوتا۔

چہار درویش کا معاملہ ان طویل داستانوں سے بالکل مختلف نوعیت کا ہے۔ اول تو اس میں مختلف کہانیاں ہیں اور ہر کہانی ان تمام صفات کی حامل ہیں جن کا ذکر اوپر ہوا۔ ہر کہانی دوسری سے مختلف ہے اور اس کا آغاز، درمیان اور انجام ہے۔ ہر کہانی ارتقا پذیر ہے۔ اور ترقی کی مختلف منزلیں حیرت اور تجسس کے جذبات پر طے کرتی ہے۔ ہر کہانی سبق آموز ہے، بصیرت افروز ہے، زمانہ کے پست و بلند، تقدیر کی گردشوں کے المیوں اور ظریعوں انسان کی نا عاقبت اندیشیوں، اور پاداشوں، انسانی حماقتوں، شرارتوں اور خباثتوں کی آئینہ دار ہے۔ اسی سبب سے اس کی زبان میں درویشانہ سادگی ہے، وہ ارضیت ہے جو زمانہ کے نشیب و فراز سے گزرنے والے شعور کا عطیہ ہے، وہ دانشمندی ہے جو پرکھوں کے تجربات کا عرق بن کر رنگوں میں دوڑتی ہے۔ اسی لیے میرامن اور جی، اور جامع مسجد کی



سیرٹھیاں، اور درویش، اور میر کی غزلوں کا لب و لہجہ، اور کھیٹ اردو کا آب و رنگ سب مل کر اس اسلوب کی تشکیل کرتے ہیں جو آج بھی بے مثال ہے۔ چہار درویش نے اردو ناولوں کی تشکیل پر کیا اثرات ڈالے ہیں اس کا اندازہ کرنا ہو تو نذیر احمد کے ناول دیکھیے۔ پورا میاں میر امن کی روایت کا ہے۔ وہی ٹکسالی اردو، وہی روزمرہ، وہی ارضیت اور پھیلے ہوئے واقعات کو چند جملوں میں سمیٹنے کی غیر معمولی استعداد۔ نذیر احمد ہی کا نہیں بلکہ مزار سوا سے لے کر قرۃ العین حیدر تک کا بیانیہ داستانوی خصوصیات کا حامل ہے۔ انتظار حسین کے ناول بھی اسی زمرے میں آتے ہیں۔ پریم چند اور عزیز احمد نے ناول کے بیانیہ کو حقیقت نگاری سے قریب کیا۔ NARRATION کے ساتھ ساتھ DESCRIPTION کو بھی اپنایا۔ کردار کی نفسیاتی اور جذباتی زندگی کی عکاسی کی راہ کشادہ کی۔ گویا ناول کو ضرورت تھی اس زبان کی، اس لب و لہجہ اور اسلوب بیان کی، جو اس کی شناخت قائم کرے۔ یہ اسلوب ناول کو بہت مشکل سے حاصل ہوا اور ابھی اس اسلوب سے اس نے پورا کام بھی نہیں لیا تھا کہ اردو میں جدیدیت نے افسانہ کو مار دیا اور ناول کے تمام امکانات ختم کر دیے۔

افسانہ کو کیسے مارا اس کا احوال بیان کرنے کے لیے کہانی کی کہانی پھر شروع سے بیان کرنی ہوگی۔ وقار عظیم نے کہا اور طالب علمی کے زمانہ میں ان کا کہا ہمیں بہت پسند آیا تھا کہ افسانے تو دنیا کے چپے چپے پر بکھرے پڑے ہیں۔ کاش ایسا ہوتا۔ صحافی کے لیے یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس کے لیے اتنا کافی ہے کہ واقعہ رونما ہو اور وہ وہاں موجود ہو۔ پھر وہ ہے اور اس کا ٹاپ رائٹر۔ کہانی تیار۔ آج کل خبروں کو دل چسپ کہانیوں کے روپ میں پیش کرنے کا طریقہ صحافت میں عام ہے۔ بہت سے لکھنے والے تو ابھی سمجھتے رہے کہ زبان کی پیاہنی، طنز کی تلخی اور کمٹک کی پالا کیوں سے روزمرہ کے ہر واقعہ کو افسانہ بنا سکتے ہیں۔ کرشن چندر اور احمد عباس کی سب سے بڑی کمزوری یہی صحافیانہ رویہ ہے۔ وہ افسانے تو لکھ لیتے ہیں۔ لیکن افسانوں میں کہانی کا عنصر بہت کمزور ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ بہت سے لکھنے والوں کو کہانیاں سوچتی ہی نہیں۔ اسی لیے ان کے یہاں انشائیہ نگاری، شاعرانہ پن، میلوڈرامائیت، رومانیت، جذبات اور بلاٹ کے راولیج ملتے ہیں۔ ایسے افسانے نہیں ملتے جو دل چسپ اور معنی خیز کہانیوں کی



کھوس بنیادوں پر قائم کیے گئے ہوں مینٹو نے جب کہا تھا کہ وہ افسانہ سے ہر غیر ضروری چیز کو مہاکر رہا ہے تو اس کا مطلب یہی تھا کہ اس کا پورا بار کہانی اٹھائے گی۔ اس کا ایک مطلب تو یہ ہوتا ہے کہ وہ خالص کہانی لکھنا چاہتا ہے اور صاف بات ہے کہ افسانہ کہانی سے کچھ زیادہ ہی ہوتا ہے مثلاً اس میں سماجی اور تہذیبی عکاسی ہوتی ہے منظر نگاری ہوتی ہے، نفسیاتی تجزیہ ہوتا ہے، غرض یہ کہ بہت کچھ ہوتا ہے اس لیے مینٹو کی بات کو غلط معنی پہنانا بہت آسان ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ اس کم فسلانے کے متعلق یہ بات کہی جاتی تھی کہ وہ افسانوں کا ڈھانچہ معلوم ہوتے ہیں۔ گویا کوئی دوسرا فن کار ہوتا تو ان پر گوشت پوست چڑھاتا۔ لیکن یہ بات درست نہیں سماجی اور تہذیبی رنگ آمیزی یعنی مقام اور میلیو کی تصویر کشی کہانی کے بنیادی ڈھانچہ سے الگ نہیں ہوتی۔ یہ چیخوف۔ موپاساں۔ جیمز جوائس۔ جان اپڈائک۔ ازاک سنگر کسی کی بھی کہانیاں لے لیجیے، تہذیبی فضا آفرینی کہانی کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ مثلاً کردار گھر میں ہے تو فرنیچر کا بیان ہوتا ہے۔ باہر ہے تو دن اور موسم کا، کلب میں ہے یا شراب خانہ میں ہے تو وہاں کی فضا اور لوگوں کا، گویا سماجی اور تہذیبی نقش گری یا نفسیاتی دروں میں کہانی سے الگ چیز نہیں ہے۔

بڑے افسانہ نگار کی اولین شناخت ہی یہ ہے کہ اسے کہانیاں سوچھتی ہیں۔ ادب لطیف کے لکھنے والوں کو دیکھیے۔ احمد نیا، فتحپوری، سجاد حیدر، یلدرم سب زوندرے کے شکار ہیں۔ کہانیاں سوچھتی ہی نہیں۔ دنیاۓ افسانہ میں اندھے حافظ جی کی طرح زبان کی قرأت پر روٹیاں کما کھاتے ہیں۔ اعظم کرلوی، سدرشن، سلطان حیدر جوش، سب کے سب پلاٹ کے افسانہ نگار ہیں۔ اور پلاٹ کا تعلق ڈرامے اور ناول سے زیادہ ہے افسانہ سے کم۔ افسانہ میں پلاٹ کا سہارا وہی لیتا ہے جو کہانی کہنے کی استعداد نہیں رکھتا۔ کہانی تو اسی طرح نشوونما پاتی ہے جیسے زبج میں سے درخت چھوٹتا ہے۔ پلاٹ کا سہارا وہی لیتا ہے جس کا تخیل کہانیاں ایجاد نہیں کر سکتا۔ کیوں کہ پلاٹ کے ذریعہ اتفاقات، حادثات، انہونی باتوں، سنسنی خیزی، اب کیا ہوگا والی حیرت زدگی کو داخل افسانہ کیا جاسکتا ہے۔ عام تفریحی کہانیاں عموماً پلاٹ کی ہی کہانیاں ہوتی ہیں۔ کہانی میں تخیل کی تخلیقی قوت کام کرتی ہے۔ پلاٹ میں صفت نگری، جوڑ قورڈ اور چالاکیاں۔ اعظم کرلوی، سدرشن، سلطان حیدر جوش، اختر انصاری، پریم چند سے اسی



لیے چھوٹے ہیں کہ وہ پلاٹ پر زیادہ انحصار کرتے ہیں۔ پریم چند ہمارے سب سے بڑے افسانہ نگار ہیں کیونکہ انھیں بہت وافر تعداد میں کہانیاں سوچتی ہیں اور کہانی کو دل چسپ بنانے کے لیے انھیں پلاٹ کی آبلہ فریبیوں کا سہارا نہیں لینا پڑتا۔ عصمت، منٹو، بیدی، اور غلام عباس کو بھی نت نئی، انوکھی اور معنی خیز کہانیاں وافر پیمانہ پر سوچتی ہیں۔ کرشن چندر کے پاس سڈول کہانیوں کی تعداد بہت کم ہے۔ انھیں کمناک اور پلاٹ اور انشا پر دازی کی عشوہ فروشوں کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ انور سجاد، اور بلراج میسرا کو کس معنی میں ہم کہانی کار کہہ سکتے ہیں۔ ہاں انتظار حسین، قرۃ العین حیدر، سر سید پرکاش اور محمد منشا یاد کو کہانیاں سوچتی ہیں۔ نت نئی، انوکھی، نکدریں۔ لیکن ایسا لگتا ہے مس حیدر اپنی کہانیوں کا اسٹاک خالی کر چکی ہیں۔ اور سر سید پرکاش کا منفرد تخیل، صحافت کی تاریک پرچھائیوں سے خود کو بچا نہیں پاتا۔ محمد منشا یاد پر قدرت بہت مہربان ہے۔ ان کے آسمان تخیل پر کہانیوں کے تارے ٹوٹتے ہی رہتے ہیں۔

اب پھر ذرا کہانی کی تاریخ کی طرف لوٹیں۔ کہانیوں کے جو ذخیرے دنیا کی زبانوں میں محفوظ ہیں وہ گمنام مصنفوں کے ہیں۔ جانوروں کی کہانیاں، دیوؤں، پریوں، اور جادو گروں کی کہانیاں، پنچ پنتر سنگھان بیتی بے تال بھپسی کھاسرت ساگر، جاتک کہانیاں، الف لیلہ، شاہنامہ، مہا بھارت، اڈیسی، ایلید کی کہانیاں، یہ سب کی سب لوک کہانیاں ہی کے روپ ہیں جو مختلف زبانوں اور ملکوں میں سفر کرتے رہے ہیں۔ لیکن یہ سمجھنا کہ اجتماعی گیتوں کی مانند وہ اجتماعی تخیل کی تخلیق ہیں، سادہ لوحی ہو گا۔ گو ہم ان کے منفرد مصنفوں کے نام سے واقف نہیں لیکن بے شمار کہانیوں کی اٹھان، تہہ داری اور خوبصورتی بتاتی ہے کہ انھیں کسی ایک خلاق تخیل کا لمس چھو گیا ہے۔ یہ تخیل کس کا تھا ہم نہیں جانتے۔ ہم یہ باور کیے لیتے ہیں کہ ان کہانیوں میں مختلف لوگوں کے تخیل کی رنگ آمیزی ہو گی۔ لیکن ان کے ارتقا کی کسی منزل میں کسی ایک تخیل نے انھیں وہ کاٹ اور تہہ داری عطا کی ہے جو اپنی موجودہ شکل میں اس قدر بھاتی ہے۔

کہانیوں کے ان دفاتر کے مصنفوں کے نام چاہے ہمیں معلوم نہ ہوں، وہ گمنام ہوں۔



لیکن یہ باور کرنے کو جی نہیں چاہتا کہ وہ اجتماعی تخیل کی پیداوار ہیں۔ مویاساں، جینوف، جان اپڈائک، جان چیور، ارنسٹ ہیمنگ وے، ازاک سنگر، پریم چند، بیدی، منٹو اور دنیا کی زبانوں کے نامور افسانہ نگاروں کے متعلق یہ سوچیے کہ تاریخ میں ایک ایسا دن بھی آئے گا جب ان کے نام مٹ جائیں گے اور ان کے افسانے گم نام مصنفوں کے اجتماعی تخیل کی یادگار کے طور پر زندہ رہیں گے۔ ایسی بات پر یقین کرنے کو جی نہیں چاہتا تو ہم یہ بات کیوں نہ سوچیں کہ جن فن کاروں کے نام میں نے گمناے ہیں ایسے خلاق فن کار زمانہ قدیم میں بھی خوبصورت کہانیوں کے طوطا مینا اڑایا کرتے تھے، چونکہ زمانہ تحریری نہیں بلکہ زبانی ادب کا تھا فن کاروں کے نام مٹ گئے، کارنامے سینہ بہ سینہ منتقل ہوتے ہوتے بچ گئے۔

ادب کی زبانی روایت ہو یا تحریری، قدیم ہو یا جدید، اجتماعی ہو یا انفرادی، مذہبی ہو یا سیکولر، نظم ہو یا نثر، کہانی ہمہ گیر ہمہ وقت اور ہمہ ادست طریقہ پر حاوی رہی ہے۔ افسانہ نگار ہو یا ناول نگار اگر اس کے ذہن کی مٹی سے کہانی کا بیج نہیں پھوٹتا تو افسانے میں تہذیبی چھتار ہوتی ہے نہ فلسفیانہ مثر آوری۔ کہانیاں سوچنے کے معنی ہیں زندگی کے تجربات کی تخیل کی سطح پر زیادہ معنی خیز، زیادہ جزرس اور زیادہ بصیرت افروز طریقہ پر باز آفرینی۔ اس باز آفرینی میں ہی وہ ننگار بصیرت رہی ہوتی ہے جس کے بغیر زندگی کا تجربہ عبرت آموز تو ہو سکتا ہے لیکن بصیرت کے بغیر صحافت اور فطرت پسند ادب حقیقت کا ہو ہو عکس ہوتا ہے لیکن بصیرت کے بغیر اسی بصیرت کی پیش کش کے لیے افسانہ نگار کہانی کے اساسی ڈھانچے کو توڑے مڑے بغیر اس میں واقعات کو اس طرح ترتیب کرتا ہے کہ وہ کہانی میں رہی ہوئی معنویت کو زیادہ شفاف طریقہ پر نمایاں کریں اور فن کار کی اس بصیرت کو جو اس معنویت کی تھاہ پاتی ہے، پہلو دار طریقہ پر منکشف کریں۔ پلاٹ کی ذہانت آمیز تعمیر کے یہی معنی ہیں۔ پلاٹ کے ذریعہ کہانی کو حیرت ناک، استعجاب انگیز اور سنسنی خیز بنانا، اتفاقات، حادثات اور سانحات کے ذریعہ کہانی کو ناقابل یقین واقعات سے بوجھل کرنا، گویا کہانی کے باریک دھاگے کو موٹے رستے میں بدلنا ہے۔ اس کا لیے ناول کے لیے تنا ہوا نہیں بلکہ ڈھیلا ڈھالا پلاٹ زیادہ پسندیدہ شمار کیا گیا ہے۔ تنا ہوا پلاٹ عموماً سراغ رسانی کے ناولوں میں ہوتا ہے۔ ایسا ہی پلاٹ ناول کو ایک اکائی اور وحدت بخشتا ہے، تعمیر کا وہ



جو کھاپن کہ ہر اینٹ دوسری پر سلیقہ سے جمی ہوتی ہے، لیکن دنیا کی بڑی ناولوں میں جنگل کا گھناہن ہوتا ہے جو اس صنعت گری کو قریب پھٹکنے بھی نہیں دیتا جو کہانی کی سادگی کی قیمت پر پلاٹ کے تصنیع کو راہ دیتی ہے۔

ہمارے یہاں کہانی کا اعلیٰ ترین نمونہ بیدی کا افسانہ بھولا ہے۔ یہاں کہانی ہی افسانہ بن گئی ہے۔ اور اگر بچوں کے سامنے بھولا کی کہانی بیان کرنی ہو تو بلا تکلف پورا افسانہ سنایا جاسکتا ہے۔ جو کچھ بھی افسانوی جزئیات، اور تہذیبی تفصیلات ہیں وہ کہانی کا ہی جز بن گئی ہیں۔

ایسا دوسرا افسانہ غلام عباس کا ”ہم سائے“ ہے۔ یہ اتنا نازک اور لطیف افسانہ ہے کہ افسانے کو کہانی سے الگ کرنا ہی مشکل ہے۔ افسانہ میں ایسا باریک اور نفسیاتی تکتہ بیان کیا گیا ہے جو محض کہانی بیان نہیں کر سکتی۔ خود افسانہ ممل کی طرح اتنا نازک ہے کہ کہانی کے وزن کو برداشت نہیں کر سکتا۔ کہانی اس آسانی رنگ کی طرح جو شفاف ممل میں کہیں نظر آ جاتا ہے اپنی جھلک دکھا جاتی ہے۔

کہانی کو سہجنا اور بے ساختگی سے پلاٹ میں بدل کر اسے پیچیدہ اور تہہ دار ناول کا روپ دینے کی سب سے اچھی مثال بیدی کا ناولٹ ”ایک چادر میلی سی“ ہے۔ مس حیدر کا تعاقب مواد اتنا گاڑھا اور تقدیر کی بازی گری کا کھیل اتنا پیچیدہ ہے کہ محض کہانی سے کام چل نہیں سکتا۔ ان کے یہاں ہر فرد ایک کہانی ہے جسے مس حیدر اور کاتب دونوں مل کر حیرت ناک پلاٹ میں بدل دیتے ہیں۔ اور یہ تمام قصے کہانیاں اور پلاٹ مل کر مس حیدر کی ناول کا تانا بانا بناتے ہیں۔ ان کی ناول کہانی کی سادگی اور پلاٹ کی صنعت گری سب کچھ مفہم کر کے اپنے آرٹ کا کم، اپنے کرافٹ کا زیادہ اور اپنے حیرت ناک پھیلاؤ کا سب سے زیادہ لوہا منواتی ہے۔ ایک پیچیدہ پلاٹ کی تعمیر ان کے فن کا جزو لا ینفک ہے کیوں کہ ان کی ناولوں کی بنیادی تقسیم وقت کی شطرنج پر تقدیر کے سفاک اور ستم ظریف ہاتھوں کے ذریعہ انسانی کٹھ پتلیوں کا کھیل ہے۔ کہاں کہاں رشتے جوڑے جاتے ہیں، کہاں اور کیسے رشتے ٹوٹتے ہیں۔ خاندانوں کا عروج و زوال، تہذیبوں کا طلوع و غروب، دکھ سکھ کی رہو پ چھاؤں، المیوں کی تاکیاں، طریحوں کی پھلجھڑیاں واقعات



جو تاریخ کی موجوں پر بہتے ہوئے حال کے ساحلوں سے ٹکراتے ہیں، حادثات جو انجانی، ان دیکھی قوتوں کی یاد دلاتے ہیں۔ ان سب کا بیان مکمل نہیں جب تک کہ ناول نگار پلاٹ کی حرکت پر اسی طرح قادر نہ ہو جس طرح قادر مطلق زندگی کے بہاؤ پر ہوتا ہے۔ لیکن پلاٹ پر اتنی زبردست دسترس کے باوجود میں حیدر کے ناول خاتمہ تک پہنچتے پہنچتے لڑکھڑانے لگتے ہیں۔ انھیں سمجھ میں نہیں آتا وہ اپنے کرداروں کا کیا کریں جو کائناتِ اصغر اٹھوں نے تخلیق کی ہے اس کا کیا کریں۔ کبھی وہ تقوٰف کا سہارا لیتی ہیں۔ کبھی خرق عادات کا، کبھی مذہب کا، کبھی ناول کو اتنا اٹھھا دیتی ہیں کہ غیر دل چسپ بن جاتا ہے، کبھی کردار اتنے مصنوعی بن جاتے ہیں کہ ان میں دل چسپی ختم ہو جاتی ہے۔ لیکن وقت اور تقدیر کو اساس بنا کر جس نوع کی تہذیبی ناول وہ لکھتی ہیں، ان میں پلاٹ اور کرداروں کو معنی خیز انجام تک پہنچانا شاید ممکن نہ ہو۔ کچھ ناول ایسے بھی ہوتے ہیں جو فنی لحاظ سے مسلمہ ناولوں کے معیار پر پورے نہ اترنے کے باوجود ان سے بڑے ہوتے ہیں جیسے رومان رولاں کا ناول تراں کر سٹوف یا وکٹر ہیوگو کے ناول میں حیدر کے ناول بھی اپنی معنی میں عظیم ہیں۔ ان میں عام دل چسپی کے ساتھ ساتھ فکر و فلسفہ کے لیے اتنا مواد ہوتا ہے، ان کا تاریخی تناظر، تہذیبی پھیلاؤ، اور انسانی تماشہ کی رنگارنگ جھلکیوں کا ایسا جگمگاتا کارنیوال ہوتا ہے کہ انھیں عظیم ناول کہتے ہوئے کوئی جھجھک نہیں ہوتی۔

اس کے برعکس حقیقت نگاری پلاٹ کی تعمیر میں کہانی کی سادگی کو برقرار رکھتی ہے۔ ایک اچھی ناول کو پڑھنے کے بعد یہ احساس نہیں ہوتا کہ ذہن واقعات کی پیک پھیری میں جکڑ کھلنے کے بعد گھبریاں لے رہا ہے۔ احساس سکون کا ہوتا ہے جانے کوئی کہانی پڑھی ہی نہیں۔ ایسا لگتا ہے جانے زندگی موج صبا کی طرح پاس سے گزر گئی۔ اگرچہ غارت گل چیں سے بیقرار ہے تو صبا بیقرار گزرتی۔ اور اسی میں آرٹ کی تاثیر رہی ہے۔ سادگی اور پرکاری برکتگی اور صنعت گری کی پوری داستان کہانی کے پلاٹ بننے کے باوجود کہانی کی سادگی برقرار رکھنے میں پنہاں ہے۔





# شاعری اور افسانہ

محمود ہاشمی اپنے مضمون ”تخلیقی افسانہ کا فن“ میں لکھتے ہیں :

”ادب یا لٹریچر یا آرٹ نام ہے شاعری، مصوری اور موسیقی کا۔ لیکن یہ افسانہ بیچارہ خواہ مخواہ گیموں کے ساتھ گھن کی طرح ادب کے چکر میں پڑا ہوا ہے۔“

وہ آگے چل کر لکھتے ہیں :

”ادب اور شاعری کی تعریف کرتے ہوئے ہم جن عناصر پر توجہ دیتے ہیں ان میں رمز و کنایہ، سمبل یا ایج وغیرہ کو زیادہ دخل ہے۔“

محمود ہاشمی پریم چند سے لے کر منٹو اور کرشن چندر تک کے تمام افسانوں کو غیر تخلیقی کہتے ہیں۔ ان کے نزدیک تخلیقی افسانہ اردو میں قرۃ العین حیدر سے شروع ہوتا ہے اور جو دوسرے لوگوں کے نام ان میں شامل کیے جاسکتے ہیں وہ ہیں سرنادر پرکاش، عبداللہ حسین، بلراج میسر اور راج۔ ان فن کاروں کے سوا محمود ہاشمی کے الفاظ میں ”تمام اردو افسانہ (جسے کم از کم دوم یا سوم درجہ کی ہی تخلیق ہونا چاہیے تھا) فن اور تخلیق کے دائرے میں نہیں آتا لہذا میں بہ استثنائے چند تمام اردو افسانے کی غیر ادبی اور غیر تخلیقی حیثیت کا ماتم کرتا ہوں۔“

وکنٹورین عہد کے جہاں پرست ولیم پیٹرنے کہا تھا کہ موسیقی تمام فنون میں اعلیٰ ترین فن ہے اور شاعری موسیقی کے مقام کو پہنچنے کی آرزو مند ہوتی ہے۔ کیا واقعی شاعری کا کمال یہ ہے کہ وہ سنگیت بنا جائے؟ لفظ صوت اور صوت سُر بن جائے؟ کیا شاعری اتنی ہی تجریدی بننا چاہتی ہے جتنی کہ موسیقی؟ پھر شاعری میں ایجبر کی کھٹوس پن اور تخصیص کے کیا معنی



ہیں۔ لیکن چلیے میں یہ بات بھی تسلیم کر لیتا ہوں کہ شاعری جتنی کم تجریدی ہوگی موسیقی سے اتنی ہی کم تر ہوگی۔ یعنی موسیقی کی اعلیٰ سطح پر پہنچنے کے لیے شاعری کو اپنے کھردرے مواد کو کم سے کم کرنا پڑے گا۔ یہ وہ مواد ہے جو بیانیہ ماجرائی، ڈرامائی، رزمیہ اور مفکرانہ شاعری میں زیادہ سے زیادہ ہوتا ہے۔ لیکن بعض جدید نقادوں کا تو یہ کہنا ہے کہ شاعری کو جو چیز موسیقی سے افضل تر فن بناتی ہے وہ اس کا دانشورانہ مفروضہ INTELLECTUAL CONTENT ہے۔ شاعری خیالات کو انگلیز کرتی ہے اور فکر کو حرکت میں لاتی ہے۔ لطیف ترین غنائی شاعری بھی اس دانشورانہ مفروضہ سے محروم نہیں ہوتی اور شاعری کی دوسری قسمیں مثلاً بیانیہ یا ڈرامائی یا ماجرائی تو خاصا کھردرا مواد لیے ہوتی ہیں۔ رزمیہ میں یہ مواد سب سے زیادہ پھیلا ہوا ہوتا ہے کیوں کہ رزمیہ کا کینوس اس بہت بڑا ہوتا ہے۔ اسی لیے مصوری اور موسیقی کے برابر شاعری کو پہنچانے کے لیے طویل نظموں تک کو شاعری کے دائرے سے خارج کرنا پڑا۔ گویا ایسی نظم ہی شاعری قرار پائی جو مختصر ہو، غنائی ہو، امیجسٹ ہو اور حسّیاتی ہو۔ شعر کو سنگیت یا شعر کو شعر محض بنانے کی یہ تمام کوششیں کتنی کامیاب اور ناکام ہوئیں اس کی بحث کا یہ موقع نہیں۔ لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ شاعری کی کل کائنات ایسی لطیف ترین اور نازک ترین غنائی نظمیں نہیں ہیں۔ ایسی نظموں کو ہم بھی تو نغمہ ہی کہتے ہیں، کہتے ہیں گیت سنگیت بن گیا۔ نظم کیا ہے نگار خانہ ہے؛ لیکن رہتی ہیں وہ نظمیں ہی کیوں کہ ان کا میڈیم الفاظ ہیں، آواز اور رنگ نہیں، اور کوئی بھی آرٹ اپنے میڈیم سے ماورا نہیں جاسکتا گو وہ اس کا ارتفاع کر سکتا ہے۔ اور الفاظ ہیں تو ان کے حسّی، جذباتی، فکری اور معنوی حوالا جات بھی ہوں گے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو ایک غنائی نظم اور ایک ڈرامائی یا ماجرائی نظم میں فرق آرٹ کا نہیں بلکہ ڈسکورس کی نوعیت کا ہوگا۔ ڈسکورس ہونے کے ناتمے ہر نظم آرٹ ہے چاہے وہ غنائیہ ہونے کے سبب موسیقی کے قریب ہو، امیجسٹ ہونے کے سبب مصوری کے قریب ہو، ڈرامائی ہونے کے سبب ڈرامے کے قریب ہو، اسی لیے شاعری کو موسیقی اور مصوری سے الگ کر کے ادب میں شامل کرتے ہیں کیوں کہ وہ لفظی فن ہے۔ ہم ادب کو فوک آرٹ سے بھی الگ کرتے ہیں کیوں کہ ادب فوک آرٹ کی مانند زبانی نہیں بلکہ تحریری فن ہے ظاہر ہے کہ تحریر بھی



اتنی ہی بڑی ایجاد ہے جتنی کہ زبان، الفاظ تحریر میں آنے کے بعد زبردست انقلاب سے گزرتے ہیں۔ لٹریچر یا ادب اس طرح وہ لفظی بیان ہے جو تحریری ہو۔ تحریر بار بار نظروں سے گذرتی ہے اور اسی لیے لٹریچر مسلسل ذوقِ سلیم اور تنقید کی کسوٹی پر ہر کھے جانے کے بعد ہمارے ادبی حافظ، حواس اور شخصیت کا جزو بنتا ہے بہت سے ڈرامے ہوتے ہیں جو اسٹیج پر اچھے لگتے ہیں، کتاب میں اچھے نہیں لگتے ہم ان کے متعلق کہتے ہیں اچھا ٹھیکر ہے، لیکن اچھا ڈراما نہیں۔ ڈراما وہی اچھا ہوتا ہے جو تحریر میں اچھا معلوم ہو۔ فلمی گیت ہم گنگناتے ہیں بہت پسند کرتے ہیں لیکن بطور لٹریچر کے ہم ان کے متعلق کوئی رائے نہیں دے سکتے کیوں کہ بطور لٹریچر کے بطور ادبی گیتوں کے وہ ہماری نظروں کے سامنے سے نہیں گذرے۔ اس نظر سے آپ دیکھیں تو لٹریچر میں شاعری کے پہلو بہ پہلو، ڈراما بھی آتا ہے داستان اور رومان بھی، ناول اور افسانہ بھی۔ نشاۃ الثانیہ کے بعد مغرب جس عظیم انقلاب سے گذرا اس کی ایک علامت تو نشر کا حیران کن ارتقاء ہے۔ کالج اور یونیورسٹیاں، سائنس اور فلسفہ عقلی اور انسانی علوم، طباعت، لائبریریاں اور صحافت، سٹیٹس، ناول، افسانے اور مضامین، گویا زندگی کے ہر شعبہ میں نشر کا سیلاب آیا ہوا تھا۔ ہمارے یہاں بھی نشر کا صحیح معنی میں آغاز سرسید کی تحریک ہی سے ہوا ہے۔ سرسید سے قبل تاریخ ادب صرف شعرا کے تذکروں تک محدود تھی جنہیں اب سوائے محققوں کے کوئی نہیں پڑھتا، ان میں البتہ آب حیات کا مقام استثنائی ہے کیوں کہ اپنی تخلیقی اور تخیلی نشر اور مرقع سازانہ واقعہ نگاری کے سبب آزاد کے نام کا جام شراب پیستے ہوئے کوئی شوخ طبع نثار اسے اردو ناول کا نقشِ اول کہہ سکتا ہے۔ جسے اردو کا دور نشاۃ الثانیہ کہا جاتا ہے وہ نشر کی گہا گہی کا دور ہے۔ سرسید تحریک نے ایک نیا تعلیم یافتہ مڈل کلاس طبقہ پیدا کیا جس کے ذہنی تقاضے صرف شاعری تک محدود نہیں تھے، چنانچہ مہنا مین، انشائیے، تاریخ، سوانح، تنقید کے ساتھ ساتھ ناول اور افسانہ کا بھی عروج ہوا وغیرہ طلب بات یہ ہے کہ ہمارے ملک کا یہ نیا مڈل کلاس طبقہ دم توڑتے ہوئے جاگیردارانہ اور اشرافیہ طبقہ کے مقابلہ میں زیادہ با شعور، تعلیم یافتہ اور دانش مند تھا۔ وہ حالی اور شبلی



کی تنقید سوانح نگاری اور تاریخ کے پہلو بہ پہلو نذیر احمد مرزا رسوا اور پریم چند کے ناول اور افسانے بھی پڑھتا گو شروع میں ہمارے یہاں ناول اور افسانہ نیم تعلیم یافتہ ہست مذاق لوگوں کی تفریح کا ذریعہ تھا کیونکہ متوسط طبقہ ہنوز پیدا نہیں ہوا تھا۔ تعلیم کے عام ہوتے ہی عام طبقہ کی ضرورتوں کے لیے عامیانہ اور مقبول عام ادب بھی پیدا ہونے لگا۔ اس سے ناول اور افسانہ ہستی میں تو نہیں گرے لیکن ادبی ناول اور افسانہ کے متوازی مقبول عام ناول بھی چلنے لگے، بلکہ اتنے زیادہ چلنے لگے کہ ادبی ناول اور افسانہ پھر ایک زیادہ باشعور طبقہ تک محدود ہو گیا۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد جدیدیت کی تحریک کے ساتھ ہمارے یہاں تعلیمی نظام کا زوال بھی ہوا اور طالب علموں کا نیا طبقہ نہ صرف عالمی ادب سے بے بہرہ ہوتا گیا بلکہ اپنی زبان کے کلاسیکی ادب سے بھی اس کی علیک سلیک گاہے ماہے میرا ہے رہ گئی ایسی صورت میں تجرباتی اور علامتی افسانہ کا خود افسانہ نگار اور قاری کے لیے فیشن پرستی بن جانا قرین قیاس ہے کہ دونوں کا ذہن ادبی روایات کی تربیت سے محروم رہا ہے۔ ناول افسانہ اور نظم تینوں کی دگرگوں حالت اور غزل کی مقبولیت اجتہاد کی علامت ہے یا انحطاط کی۔؟

سخن گستری کی معذرت کے ساتھ کہنے کا مطلب یہ کہ اب انسان کی تہذیبی زندگی پر شاعری کی وہ مطلق العنان حکمرانی نہیں رہی جو پہلے تھی۔ ان بیانیہ شعری اصناف کو جنہیں شاعری سنبھال نہیں سکتی تھی انشرف نے اپنا لیا اور اس طرح داستان، ناول اور افسانہ کے روپ میں اپنے تخلیقی فارم پر دان چڑھائے۔ ناول اور افسانہ کے فارم ایسے تھے کہ انھیں تاریخ، سوانح، خود نوشت یادداشتوں اور خطوط کے ہیولے سے نکل کر اپنی الگ فن کارانہ شناخت قائم کرتے کرتے ایک کافی عرصہ لگ گیا۔ ابھی بھی ناول کے فارم کے متعلق کہا جاتا ہے کہ وہ دھندلا دھندلا AMORPHOUS ہے۔ لیکن یہ اس کا نقص نہیں اس کی طاقت ہے۔ اکی سبب سے ہر ناول اسم با اسمی یعنی نیا اور نادر ہے اور کسی دوسرے ناول سے مماثل نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ کلاسیکی شاعری کا نظم و ضبط مذاق سخن کی تربیت کا ضامن ہوتا ہے، اور ایک ہوش مند قاری قواعد و عرض، مضاحت و بلاغت اور زبان و بیان کے نکات سے بخوبی واقف ہوتا ہے۔



لیکن کلاسیکیت کے زوال اور جدیدیت کے آغاز کے ساتھ شعر و ادب کی پرکھ کے پیمانے بھی بدل گئے۔ نظم آزاد کے بعد عروض کی وہ اہمیت نہیں رہی جو پہلے تھی اور جدید شاعری کے اظہار کے نئے اسالیب، ڈکشن، شہریت، ارضیت نے صحت زبان کے ہمارے سکے بند تصورات کو ازکار رفتہ کر دیا ہے۔ اشرافیہ مذاق سخن الفاظ و محاورات اور تراکیب قوافی کی فقیہانہ موشگافیوں میں اتنا قید تھا اور غزل کی روایت کا اس قدر پروردہ کہ نثر تو کیا خود نظم شاعری کے اظہار و اسالیب اس کی کسوٹی پر پرکھے نہیں جاسکتے تھے ظاہر ہے ناول اور افسانہ کا قاری اشرافیہ کے مقابلے میں زیادہ جمہوری ذہن رکھتا تھا۔ ناول اور افسانہ کی تحسین بھی زبان اور بیان کے دائرے میں رہ کر ممکن نہیں تھی بلکہ اکثر اوقات تو زبان اور بیان اس کے مسائل سلجھاتے کم اور اُلجھاتے زیادہ تھے کہ نیاز فتحپوری، سجاد حیدر، یلدرم، اچمد اور خواجہ محمد شفیع اپنی شاعرانہ یا با محاورہ یا ٹکسالی اردو کے باوصف قاری کو تشنہ چھوڑتے تھے۔ کیوں کہ ان کا افسانہ افسانہ نگاری کے دوسرے لوازمات یعنی کردار نگاری، واقعہ نگاری، منظر نگاری، نفسیاتی دروں بینی وغیرہ پورا کرنے سے قاصر تھا۔ گویا جدید قاری کا ذہن نثر کا پروردہ ہونے کے سبب ذوق ادب کے لیے صحت زبان سے زیادہ بے شمار فنی، نفسیاتی، فلسفیانہ، اخلاقی اور معاشرتی پہلوؤں کو بھی اپنے ذہن میں جگہ دیتا تھا۔ جدید افسانہ کی تنقید کا محض لسانیاتی یا ساختیاتی بن جانے کا مطلب ہے ماہریت کا اشرافیہ طبقہ پیدا کرنا جو جدید ادب کے جمہوری عمل کے سراسر منافی ہے۔ کوئی بھی ایک تنقیدی طریقہ کار اس بات کا دعویٰ نہیں ہو سکتا کہ تنقید کی اصل کسوٹی اسی کے قبضہ میں ہے۔

ایک طرف محمود ہاشمی ہیں جن کا کہنا یہ ہے کہ اگر افسانہ میں شاعری کے خواص پیدا ہو جائیں تو افسانہ آرٹ بن جاتا ہے اس کی مثال وہ قرۃ العین حیدر سے دیتے ہیں اور ان کے ایک نہایت کمزور افسانے کییکٹس لینڈ پر اسی نوع کی مینا کاری کرتے ہیں جیسے کہ وہ صلاح الدین پرویز کے ناولوں پر کرتے آئے ہیں۔ فاروقی جو مس حیدر کے آرٹ کے بہت قائل نہیں بات ذرا مختلف ڈھنگ سے کہتے ہیں ان کا کہنا ہے کہ نثر شاعری کے



خواص پیدا کر ہی نہیں سکتی۔ افسانہ کو شاعری بننے کی کوشش کرنی ہی نہیں چاہیے۔ یہاں تک تو بات مناسب تھی لیکن یہ بات ایک نامناسب قصیدہ کو ثابت کرنے کے لیے لکھی گئی تھی اور وہ یہ تھا کہ افسانہ کو اپنا کم تر ٹھیکلی مقام قبول کر لینا چاہیے۔ دونوں احباب اس حقیقت سے آنکھیں چار نہیں کر پاتے کہ دورِ جدید میں شاعری کا دائرہ محدود ہو گیا ہے اور وہ انسان کے اُن متنوع اور رنگارنگ تجربات کا احاطہ نہیں کر پاتی جن کا عکس ہمیں ٹکشن کی دنیا میں دیکھنے کو ملتا ہے۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کہ پچھلے ڈھائی سو سال سے مغربی ادب پر ناول کی حکمرانی رہی ہے۔ دورِ جدید میں موسیقی کی روح اس قدر بدل گئی ہے کہ اس میں سے نغمگی کا عنصر بدستور کم ہوتا گیا ہے تو پھر شاعری کا تو کہنا ہی کیا جو ایک لفظی گفتگو ہے۔ مخالف غنائیت رُحانِ دراصل اس میلان کو شدید تر کرنے ہی کی کوشش ہے جو شاعری کے آہنگ کو سنگیت سے دُور اور گفتگو سے قریب تر کرنے کی طرف مائل رہا ہے۔ جدید شاعری آہنگ کی کیفِ آفرینی یا ہینوسس کو "شاعری بطور ساحری" یا "لفظ بطور منتر" کے عہد یعنی PRIMITIVISM کا ورثہ سمجھتا ہے اور گفتگو کو گیت سنگیت سے دُور رکھنا چاہتا ہے کہ جدید پُر آشوب دور میں فریاد کی کوئی لہ نہ نہیں رہی چنانچہ دنیا بھر کی شاعری میں بڑے شہروں کی زندگی کی ترجمانی کے لیے آہنگ، لب و لہجہ، ڈکشن اور اظہار کو زیادہ سے زیادہ نثری اظہار کے قریب لانے کی کوشش کی گئی ہے۔ لیکن شاعری کو نثریت سے بچانے کے لیے ایک نیا آہنگ پیدا کیا گیا ہے۔ بادلیر اور ایلپیٹ کا ایک بڑا کارنامہ یہی ہے کہ ایک نے پیرس اور دوسرے نے لندن جیسے جدید صنعتی شہروں کے شب و روز کے تجربات کے بیان کے لیے ایک ایسا اسلوب اور آہنگ ایجاد کیا جس نے صنعتی تمدن میں ایک نئی قسم کی غنائی شاعری کے امکانات پیدا کیے۔

ناول کا خام مواد جو زندگی اور فرد کی داخلی اور خارجی دنیا سے مراد ہے اس قدر پھیلا ہوا گڑ مڑ، منتشر، بد صورت، بد ہیئت نثری اور تخلیق فن کے مقصد کے لیے ناکارہ ہے کہ ناول نگار انتخاب، تطہیر، اجمال، مرقع سازی، اشاریت، رمز و کنایہ اور اظہارِ بیان کے تخیلی پیرایوں سے کام نہ لے تو موادِ فارم کو پاش پاش کر دے۔ ناول اور افسانہ وہ فریم ہے جس کے



اندر ہم زندگی کی تصویر کو زیادہ معنی خیز، بصیرت افروز اور نشاط انگیز طریقہ سے دیکھ سکتے ہیں اس فریم کو بنانے میں کتنا آرٹ صرف ہوا ہے اس کا ہمیں احساس بھی نہیں ہوتا کیوں کہ ہماری نظریں ہمیشہ تصویر پر مرکوز رہتی ہیں۔ ناول کا آرٹ زندگی کو فطرت سے الگ کرتا ہے اور اس خوف سے کہ کہیں زندگی آرٹ کا جزو بن کر آرٹ فیشنل نہ بن جائے، اسے آرٹ سے الگ کر کے پھر فطرت کا جزو بناتا ہے۔ اسی لیے ایک اچھے ناول اور افسانے میں فن کارانہ تعمیر زندگی کی فطری نشوونما کی حریف نہیں، حلیف ہوتی ہے۔ ناول میں زندگی جنگل کی طرح پھیلتی ہے اور ناول کا فن اس پھیلاؤ کو روکتا نہیں، صرف کتر بیونت کے ذریعہ قابو میں رکھتا ہے، محض اسلوب اور آرٹ کی خاطر کوئی ناول نہیں پڑھتا، گوکار گر اسلوب اور دیدہ ورفن کارانہ سوجھ بوجھ کے بغیر کوئی ناول لکھا بھی نہیں جاسکتا۔ ناول کا آرٹ دریا آسمان ہے۔ یا جوج ماجوج کی طرح ناول نگار زندگی کے اکتاہ پانیوں کو پی جاتا ہے۔ یہی قلمزم آشامی اس کے تخیل کو سیراب اور شاداب رکھتی ہے۔ اس کے برعکس شاعر کے لیے کسی ایک خیال کسی ایک ازم، اظہار کے کسی ایک رسمیر انداز کا اسیر ہو کر بھی اچھی شاعری کہے جانا اتنا مشکل نہیں۔ شاعری میں طرز بیان ایک ہی موضوع کو نئے انداز سے پیش کر سکتا ہے افسانہ اور ناول میں طرز بیان کی اسی لیے اتنی اہمیت نہیں کہ ہر افسانہ اپنی داخلی اور خارجی ساخت میں، محراب و طاق اور درو دیوار کی بناوٹ میں، اپنے فن تعمیر میں دوسرے افسانے سے مختلف ہوتا ہے۔

افسانہ کا حقیقت پسند بیانیہ بھی۔ پریم چند، میدی، منٹو، عصمت اور کرشن چندر کا بیانیہ بھی۔ تخلیقی اظہار کے ان پیرایوں کا استعمال کرتا رہا ہے جو مثلاً تشبیہ و استعارہ، رمز و کنایہ اور امیج اور سمبل کی صورت شاعری کے پجاری نقادوں کے بقول شاعری کی دسترس میں رہے ہیں۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو مثلاً افسانہ میں موسم کا بیان موسم کی اخباری رپورٹ بنتا، گھر کا بیان کارپوریشن کے سروے آفیسر کی رپورٹ، ریشمی ملبوس کا بیان بزاز کی من ترانی اور بدن کی گولائیوں اور خطوط کا ذکر ANATOMY کا سبق۔ زبان کی اس کاروباری اور اصطلاحاتی یعنی غیر تخیلی سطح سے بلند ہونے کے لیے ہی افسانوی بیانیہ تخیل کے پر لگا کر اڑتا ہے اور یہ پروبال عبارت ہیں استعارہ اور تشبیہ، علامت اور امیج سے، اور یہ عناصر ہنھیں شاعری کی بلا شرکت غیرے



مملکت قرار دیا جاتا ہے۔ دراصل اظہار کے وہ ذرائع ہیں، جن کے وسیلے سے تخلیقی تخیل نظم اور نثر میں اپنے عالم خیال کو عالم تمثال میں بدلتا ہے۔ استعارہ اور تشبیہ تو تخلیقی تخیل کی وہ صفات ہیں جو اس کی ذات سے الگ نہیں۔ خیال فن کار کے ذہن میں استعارے ہی کے پیکر میں جلوہ افروز ہوتا ہے۔ زبان کے بغیر خیال کا وجود ممکن نہیں۔ تحت لسانی سطح پر خیالات محض واسطے یا دھندلے احساسات ہوتے ہیں تو اگر خیال اور زبان کا رشتہ روح و جسم کا رشتہ ہے تو ذرا دیکھیے کہ خود زبان کی ساخت ہی اپنی اصل اور اپنی فطرت میں استعاراتی اور علامتی ہے۔ لفظ شے کی علامت ہی ہے۔ میں جب گھوڑا کہتا ہوں تو میرے منہ سے لفظ ہی نکلتا ہے، گھوڑا دوڑتا ہوا باہر نہیں آتا۔ ذہن میں تو پوری کائنات بسی ہوئی ہے۔ ان الفاظ کے ذریعے جو اشیا کا اسم ہیں، ان بندشوں کے ذریعے جو خارجی اور داخلی فینومینا کا امیج ہیں۔ دماوند اور قفقاز اور ہمالہ سب ذہن کے منظر نامہ میں ویسے ہی موجود ہیں جیسے خارجی دنیا میں۔ یہ میرا اندرونی جغرافیہ اتنا ہی حقیقی ہے جتنا خارجی حقائق۔ اور یہ سب کچھ زبان کا کرشمہ ہے اور زبان ہی شاعر اور انسانہ نگار کا میڈیم ہے۔ تخلیقی تخیل زبان کی کرشمہ سازیوں کو اعجاز میں بدلتا ہے اور تخلیقی تخیل افسانہ نگار کے پاس بھی اتنا ہی ہوتا ہے جتنا شاعر کے پاس۔ حماسہ خواں اور داستان سرا دونوں کے منہ سے الفاظ ہی نکلتے ہیں لیکن سامعین تو ایک انوکھی انجانی عجیب و غریب خوبصورت دنیا میں پہنچ جاتے ہیں۔ صفحہ قرطاس پر تو سیاہ الفاظ ہی بکھرے ہوتے ہیں جن پر آنکھیں پھرتی رہتی ہیں لیکن ذہن تو کبھی گاؤں کے گلیاروں میں گھومتا ہے کبھی محل سراؤں اور گھروندوں میں حقیقت کو آرٹ میں منتقل کرنے، ایک تخیلی کائنات کو تخلیق کرنے، ذوق کو ایک تجربہ میں شریک کرنے، پانچوں حواس کو انگیز کرنے، جذبات میں لرزشیں پیدا کرنے، مختصر یہ کہ جمالیاتی عمل کے ذریعے قاری کے ذہن کو مسرت و بصیرت کے خزانوں سے کمالا مال کرنے کے لیے شاعر افسانہ نگار اور ڈراما نگار تینوں تخلیقی تخیل ہی کا استعمال کرتے ہیں چوں کہ تینوں کا دائرہ کار الگ الگ ہے اس لیے تینوں کا طریقہ کار بھی الگ الگ ہے۔ ہمیں تینوں کے فرق کو شناخت کرنا چاہیے اور تینوں کے دائرہ کار کی حدود میں ان کے طریقہ کار کی خصوصیات پر



نظر رکھنی چاہیے کسی چیز کا دوسرے سے مختلف ہونا اس کے کمتر ہونے کی دلیل نہیں ہے۔ عورت مرد سے مختلف ہے اس لیے یہ سمجھنا کہ وہ کمتر ہے مردانہ پندار کی علامت ہے۔ نثر میں استعارہ عموماً مرد کے سینہ کی مانند سپاٹ ہوتا ہے اور نظم میں عورت کے سینہ کی مانند ابھرا ہوا۔ مرد کو چوڑا سپاٹ سینہ ہی زیب دیتا ہے اور عورت کو ابھرا ہوا یہ کہنا کہ شاعری کی مانند نثر کے پاس استعارے کا ابھار نہیں مٹھکے خیز بات ہے۔ سینہ زوری مرد اور عورت دونوں میں ہے لیکن نثر اور نظم کی مانند ایک کا حسن چوڑا چمکا دوسرے کا حسن گول مٹول عورت کے لیے دائرہی مونیچھ کتنا بڑا عیب ہے۔ جب کہ یہی عیب مردانہ حسن کی علامت بن جاتا ہے۔ نظم کے رخسار بھی صاف شفاف اور چمک دار ہوتے ہیں نظریں پھسلتی چلی جاتی ہیں۔ ذہن تال دینے لگتا ہے اور لہو گنگناتے لگتا ہے۔ اسی لیے نظم حشو و زوائد، خس و خاشاک اور ان جھاڑیوں کو جو نظم کے بیچ سے نہیں پھوٹیں بلکہ غیر قدرتی طریقہ پر آگ آئی ہیں، برداشت نہیں کرتی۔ اجمال اور ابہام اس کے حسن کی نشانیاں ہیں۔ اس کا پورا طریقہ کار حقائق سے بلند ہو کر تجرید، تعمیم اور آفاقیت کی فضاؤں میں بلند پروازی کا ہے۔ افسانہ تجرید نہیں تنزیل ہے۔ خیال سے حقیقت کی طرف نزول ہے۔ اسی لیے تو ایک معنی میں وہ تمثیل اور تجسیم بھی ہے۔ خیال کی تجسیم محسوس حقیقت میں یہ نزول ہے عالم خیال سے عالم مثال کی طرف غالب کے الفاظ میں کہیں تو لطافت سے کشاف کی طرف، جوہر آئینہ سے زنگار کی طرف حشو و زوائد جو جزئیات نگاری کی شکل میں ہمارے سامنے آتے ہیں، افسانوی تخلیق کا اتنا ہی ناگزیر حصہ ہیں جتنا بچہ کی پیدائش کے وقت خون اور پانی کا بہنا۔ یہی تو بچہ کی تولید کی ضروریات ہیں۔ دیکھا صرف یہی جاتا ہے کہ خون بہت نہ بہہ جائے۔ جزئیات اور تفصیلات کی افراط و تفریط افسانہ کا عیب ہے۔ اسی لیے ہم افسانہ ناول اور ڈرامے کی تنقید میں اجمال و ابہام پر زور نہیں دیتے بلکہ ان کی جگہ کفایت شعاری کا لفظ استعمال کرتے ہیں۔ نثر کا اسلوب، شعری اسلوب کی مانند مبہم نہیں وضاحتی ہوتا ہے۔ وہ تفصیلات و جزئیات، تمثیلات اور تشبیہات سے گھبراتا نہیں لیکن ان کا کفایت شعارانہ استعمال حسن کی دلیل ہے۔ بالکل مرد کی دائرہی مونیچھ کے مانند کہ یہ تو اس کی شناخت اور شخصیت کا فطری جزو ہیں، لیکن انہیں تراشنا پڑتا ہے۔ کبھی کبھی تو مرد کی شخصیت



میں اتنی صلابت ہوتی ہے کہ جنگل کی طرح بڑھی ہوئی داڑھی بھی بارعب اور پروتار معلوم ہوتی ہے۔ اسی لیے آپ ناول کی تنقید میں ایسے خیالات سے بھی دوچار ہوں گے کہ مثلاً دنیا کی بڑی ناولیں جنگل کی طرح پھیلتی ہیں۔ ان میں آرٹ ناولوں کی تراش خراش اور چمن بندی نہیں، بلکہ ان کا حسن پھیلتے ہوئے جنگلوں کا مہیب اور پراسرار حسن ہے۔ بیانیہ یہاں آرٹ کی حنا بندی کا کام نہیں کرتا۔ استعاروں کے کنگن سے نہیں کھیلتا علامتوں کے نگینے نہیں ٹانکتا۔ بلکہ آبشار کی مانند گرتا ہے زبان کا لاکھوں ٹن پانی گرجتا ہوا، نرم و نازک پھوار اڑتا دھنک کے رنگ بکھیرتا، وادی کی صاف و شفاف تھیلوں میں بدلتا، جنگل کی پرتپچ ندیوں کی مانند بہتا، تاریخ اور تہذیب اور تمدن کو اپنی باہوں میں لیتا ہوا، ہمیں حیرت زدہ اور ششدر چھوڑ جاتا ہے۔ رزمیہ نظموں اور رزمیہ ناولوں کا یہی اسلوب ہے ٹالسٹائی کے جنگ اور امن سے لے کر کرار کوئیز کے **ONE HUNDRED YEARS OF SOLITUDE** میں بیانیہ کا یہی روپ ہے ٹالسٹائی، بالزاک اور ڈکنز میں زبان کے تخلیقی استعمال کا مطالعہ اس طرح نہیں کیا جاتا جس طرح نعتی مئی غنائی نظموں یا مختصر علامتی افسانوں میں کیا جاتا ہے۔ ہمیں یہ دیکھنا ہو گا کہ انھوں نے کون سی قسم کے ناول لکھے ہیں اور ان ناولوں کے لیے مناسب ترین اور موزوں ترین اسلوب کون سا ہے۔

میرے نزدیک شاعری اور افسانہ دونوں تخلیقی تخیل کے اظہار کے ذریعے ہیں۔ اس تخیل نے جہاں بڑی شاعری تخلیق کی ہے وہیں بڑے افسانے بھی تخلیق کیے ہیں۔ دنیا کی بڑی شاعری ہمیشہ افسانوی رہی ہے۔ شاعر داستان طراز بھی تھا اور اسطور ساز بھی اور شاعرانہ تخیل اور اسطور سازانہ تخیل کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا دنیا کی عظیم ترین نظمیں یا تو رزمیہ ہیں یا بیانیہ جو اساطیر تاریخ، دنت کہتاؤں، داستانوں، قصوں کہانیوں اور حکایتوں کا بیان ہیں۔

ہومر کی آڈیسی اور ایلیدنہ صرف اول تا آخر مہم سازی اور جنگ کی داستانیں ہیں بلکہ آڈیسی کی تو پوری تکنک اور پورا فنی خاکہ جدید ناول کی طرز کا ہے کہ کہانی بیچ میں سے شروع ہوتی ہے اور پھر پیچھے اور آگے کی طرف بڑھتی ہے۔ یورپ کی تمام رزمیہ نظموں کی یہی



کبفیت ہے وہ سوراؤں کی مہات، شجاعت، محبت اور جنگوں کی داستانیں شانیٰ  
 ہیں مصلحت کی نظم "فردوسِ گم گشتہ" پہلا تحریری رزمیہ ہے اور وہ بھی سقوطِ آدم اور  
 اس کی نجات کا انجیلی قصہ بیان کرتی ہے تمثیلی نظمیں یعنی ALLEGORY بھی بنیادی طور پر  
 بیانیہ نظمیں ہوتی ہیں اور اساطیر اور قصوں کے ذریعہ اخلاقی ردمانی یا مابعد الطبیعیاتی نکات  
 کا بیان کرتی ہیں اسپنسر کی فیری کوئین میں قصہ گوئی کے لوازمات کا پورا اہتمام ملتا ہے اور  
 اس کی مرتبہ سازی توجہ دیدافسانے کی طرز کی معلوم ہوتی ہے۔ چاسر کی نظم تو ہے ہی کہانیوں  
 کا مجموعہ اور چاسر سے بڑا کہانی کار کون ہوا ہے۔ اس کی کردار نگاری، جزئیات نگاری،  
 طرافت اور انسان دوستی پر تو نقاد اس طرح لکھتے ہیں کہ گویا وہ کوئی ہم عصر افسانہ نگار ہو۔  
 مغرب کا دوسرا بڑا کارنامہ ڈراما ہے۔ شعری ڈرامے میں شاعرانہ تخیل اور ڈرامائی  
 تخیل کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ ڈراموں میں اکثر کہانیاں تاریخ یا ردمانوں  
 یا داستانوں کے دفا ترے مستعار ہوتی ہیں۔ اس طرح شاعری ڈراما اور افسانہ تینوں  
 ایک ہو جاتے ہیں۔

مشرق میں شاہنامہ، رامائن اور مہا بھارت ہیں جن کا موضوع اسطوری کہانیاں  
 ہیں۔ پھر مثنویاں ہیں۔ جو عشقیہ اور تاریخی داستانوں پر مبنی ہیں۔ عطار، سنائی اور رومی کی  
 صوفیانہ مثنویوں میں تمثیلی حکایات کی افراط ہے۔

کہنے کا مطلب یہ کہ ان تمام کارناموں کو دیکھ کر یہ کہنا بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ ان کے  
 لکھنے والے بنیادی طور پر قصہ گو تھے جنہوں نے شرکی بجائے نظم کا اسلوب اپنایا۔ بات  
 کا یہ انداز آپ کو پسند نہ ہو تو یوں کہہ لیجیے کہ شرعی قصے کہانیوں سے پہلے اور ان کے بہت  
 بعد تک شاعری کا ایک دافر حصہ داستان گوئی پر مشتمل تھا۔

کالزج کیٹس، ہارن، شیلی آرئلڈ، ٹینی سین، براؤننگ کے یہاں ایسی بہت سی نظمیں ہیں  
 جن میں کہانیوں اور قصوں کو موضوع سخن بنایا گیا ہے۔ ہندوستان کی ان علاقائی زبانوں میں  
 جن میں غزل کا رواج اردو کی مانند غاصبانہ نہیں آج بھی ماجرائی نظمیں شاعری کا اہم  
 حصہ ہیں۔



شاعری اور افسانہ جب متوازی خطوط پر حرکت کرتے ہوں تو ایک کی دوسرے پر برتری کی بات سرے سے بے معنی ہے۔ قصہ گوئی نے بعد میں چل کر نظم کی بجائے نثر کو ذریعہ اظہار بنایا تو کیا یہ کہا جائے گا کہ اس نے ایک مضبوط ذریعہ چھوڑ کر کمزور ذریعہ اپنا لیا؟ میرا خیال یہ ہے کہ جب نظم کا رواج کم ہوا اور نثر بدلے ہوئے حالات میں زیادہ پیچیدہ، زیادہ گہرے اور زیادہ تجزیاتی اور عقلی کارنامے پیش کرنے کے قابل ہوئی تو شاعری نے ایسے بہت سے کام جو وہ کیا کرتی تھی نثر کے حوالے کر دیے۔ بیانیہ وسیلہ اظہار اب نظم کے اختیار سے نکل کر نثر کے پاس آ گیا۔ نثری ڈرامے لکھے جانے لگے اور نثری داستانوں کو بھی فروغ ہوا۔ جس قسم کا بیانیہ ناول پروان چڑھا وہ شاعری کی حدود میں ممکن نہیں تھا۔ ناول رزمیہ کا قائم مقام بنا، اور رزمیہ شاعر کا تخیل اور اس کی قوت بیان دوسرے روپ میں ناول کے کینواس پر اپنے تخلیقی معجزے دکھانے لگے۔ ناول دراصل وہی کام کر رہا ہے جو کسی زمانے میں رزمیہ شاعری کیا کرتی تھی۔ مغربی تمدن کی مانند مغربی ادب کی بھی یہ بڑی خصوصیت رہی ہے کہ وہاں نشاۃ الثانیہ کا عمل تمدنی اور ادبی سطح پر مسلسل جاری رہا ہے اور وہ لوگ دیے سے دیا جلاتے رہے ہیں۔ وقت کی تبدیلی کے ساتھ جب رزمیہ اور بیانیہ شاعری کا زوال شروع ہو گیا تو اظہار کے ان وسائل کو نثر نے اپنا لیا اور اسی سبب سے مغرب میں ناول کی ایک ایسی ہی توانا روایت قائم ہو گئی جو کسی زمانے میں بیانیہ شاعری کی تھی۔ شاعری بیانیہ کو ترک یا کم کرنے کے بعد زیادہ سے زیادہ شخصی غنائی، پیچیدہ اور تہہ دار بنی گئی۔

ناول بھی چوں کہ بورژوا انفرادیت پسندی کے ساتھ ساتھ وجود میں آیا اس لیے اس کا سروکار فرد کے ظاہری اور عملی کاموں کی بجائے اس کی انفرادی اور باطنی شخصیت کی پیچیدگی اور تہہ داری اور جذباتی اور اخلاقی کشمکشوں سے زیادہ تھا۔ چوں کہ فرد اپنی شخصیت سمجھ ہی نہیں رہ کر پاتا تھا اس لیے معاشرتی اور طبقاتی پس منظر اپنی تمام تہذیبی نیلگیوں اور تمدنی وسعتوں کے ساتھ ناول کے مواد کا اہم عنصر بھڑا۔ باطنی اور خارجی زندگی کی ان تمام تصویروں میں رنگ بھرنے کے لیے ناول نے تکنیک اور اسالیب کے ایسے پیچیدہ اجتہادات اور تجربات روا رکھے جو شاعری کے پابند اور بندھے کے نظام میں شاید ممکن نہیں تھے اور صرف نثر ہی ان



کی متحمل ہو سکتی تھی۔ اس طرح نشر نے اپنی ضرورت اور ناگزیریت منوائی، اور رزمیہ نظم جو اپنا تاریخی رول ادا کرنے کے بعد ایک عہد کے ساتھ ختم ہو رہی تھی، اس سے بیانیہ وسیلہ کو لے کر ناول میں محفوظ کر لیا۔ ناول کا بیانیہ، رزمیہ نظم سے بھی زیادہ دُور رس اور جُز رس ہے اور زبان کا جیسا رنگارنگ پہلو دار اور خلاقانہ استعمال ناول نے کیا ہے اگر وہ شاعری سے بہتر نہیں تو کمتر بھی نہیں۔

سوال یہ ہے کہ کیا تخلیقی نشر نے زبان کے خلاقانہ استعمال کے لیے وہی ہتھ کنڈے اپنائے جو شاعری کے تصرف میں تھے؟ یہ سوال اس لیے اہم ہے کہ شاعری کے پرستار کہتے ہیں کہ نشر میں شاعری کے ہتھ کنڈوں کا استعمال بہت کارآمد اور نشر اور ثابت نہیں ہوتا۔ صاف بتا ہے کہ اگر استعارہ اور تشبیہ نشر میں وہ جادو نہیں جگاتے جو نظم میں جگاتے ہیں تو ہم کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ نشر کا تخلیقی کردار اتنا لچکدار نہیں جتنا شاعری کا ہے نشر میں زبان کا استعارہ اور علامتی استعمال اگر کمزور ہے تو وہ شاعری کے مقابلہ میں کم تر درجہ کی چیز ہے۔

اس سوال کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ اگر ہم بدلے ہوئے روپ کو بگڑے ہوئے روپ سمجھنے کی بدعات ترک کر دیں، یا اس بات پر غیر عقلی اصرار نہ کریں کہ نشر بھی استعارے کا ویسا ہی استعمال کرے جیسا کہ نظم میں ہوتا ہے تو ہم آسانی سے یہ بات دیکھ سکیں گے کہ نشر نے بدلے ہوئے روپ میں ان تمام حربوں کا کامیابی سے استعمال کیا ہے جو شاعری کے تصرف میں تھے اور جو حربے اس کے لیے کارگر ثابت نہ ہو سکتے تھے انھیں ترک کر کے ان کی جگہ نئے وسائل اظہار ایجاد کیے ہیں۔ تخلیقی نشر کا ارتقا چوں کہ شاعری کے سینکڑوں سال بعد ہوا اس لیے نشر نے کم و بیش شاعری کے تمام حربے مستعار لیے۔ حد تو یہ ہے کہ مستثنیٰ اور مستجوع نشر تک کے تجربات کیے گئے شاعری کے تمام صنائع لفظی اور معنوی کا استعمال کیا گیا۔ ہماری قدیم داستانوں میں تو استعارات کی افراط ہے۔ فارسی اصنافتوں کے ساتھ تراکیب اور بندشوں کی بھی افراط ہے، وقت گزرنے کے ساتھ ان میں سے اکثر چیزیں متروک ہوئیں لیکن بہت سی چیزیں رہ گئیں مثلاً تجنیس، استعارہ اور تشبیہ کہ وہ تخلیق اور تخیل دونوں کے تصرف میں تھے اور وہ ناول اور نشری ڈرامے کے اسالیب کے لیے بھی کارآمد تھے۔ جہاں نشر نے شاعری کے بہت سے



ہتھ کندوں کو ترک کیا وہاں اپنے بہت سے ہتھ کندے ایجاد بھی کیے۔ اگر نہ کرتی تو زبان کا تخلیقی استعمال کیسے ہوتا؟

ناول اور افسانہ میں زبان کی مختلف سطحیں دکھی جاسکتی ہیں۔ کبھی زبان حد درجہ شاعرانہ ہوتی ہے کبھی نثری کبھی کھردری بنتی ہے کبھی نازک اور لطیف۔ کبھی زمین کے قریب رہتی ہے کبھی تخیل کے پر لگا کر اڑتی ہے۔ کبھی اس کا رنگ طنزیہ اور مزاحیہ ہوتا ہے کبھی غنائی اور کیف آور افسانوی بیانیہ میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ تاریخی، دستاویزی اور صحافتی سطح سے لے کر فلسفیانہ غنائی اور تجریدی سطح کی انتہائی بلندیوں کو چھو سکے۔

شاعری میں زبان فوراً توجہ کو اپنی طرف منطقت کرتی ہے اس لیے ہم اس سے پہلی ہی نظر میں آشنا ہو جاتے ہیں جب کہ ناول اور افسانہ میں زبان توجہ ان اشیاء کی طرف منطقت کرتی ہے جس کا وہ بیان کرتی ہے لیکن زبان کا یہ استعمال بھی اگر تخلیقی اور فن کارانہ نہ ہو تو اشیاء کا بیان صحافتی بن جائے۔ افسانہ ہم اشیاء کا صحافتی علم حاصل کرنے کے لیے نہیں پڑھتے بلکہ اس جمالیاتی مسرت کے لیے پڑھتے ہیں جو فن میں میڈیم کے تخلیقی استعمال کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ مثلاً افسانہ میں اگر کسی شہر کا بیان کیا گیا ہے تو ہماری دل چسپی فی نفسہ اس شہر میں نہیں ہوتی کہ شہر کے متعلق تو ہم سفر ناموں یا لوٹرسٹ گائیڈ کے ذریعہ بہتر طور پر معلومات فراہم کر سکتے ہیں، بلکہ ہماری دل چسپی کا مرکز شہر کی اس تصویر کشی میں ہوتا ہے جو افسانوی بیانیہ کے ذریعہ وجود میں آئی ہے۔ بیانیہ اگر ناقص ہے تو شہر کا بیان اکثر سفر ناموں کی طرح اکتا دینے والا بنتا ہے۔ بیانیہ جب شہر کی تاثراتی تصویروں کو لفظی پیکروں اور استعاروں میں ڈھالتا ہے تو شہر کا بیان تخیلی اور تخلیقی بنتا ہے ورنہ محض صحافتی یا سیاحتی رپورٹنگ کی سطح پر رہتا ہے۔ شہر کی فضاؤں اور کیفیتوں کو لفظی پیکروں میں ڈھالنے کا کام بیانیہ کر ہی نہیں سکتا اگر وہ زبان کی مرقع سازی اور ایچ سازی کی محض قوتوں سے واقف نہ ہو۔ بیانیہ کے ذریعہ ہم شہر میں گم ہو جاتے ہیں اور ہماری یہ گم شدگی ہمیں بیانیہ اور اس کے لسانی حربوں دونوں سے بے خبر کر دیتی ہے۔ گم شدگی افسانہ کا سب سے بڑا وصف ہے کہ ہم کہتے بھی ہیں اور چاہتے بھی ہیں کہ افسانوں کی دنیا میں کھو جائیں۔ زبان اگر اپنی عشق فروشاں



کرنے لگے تو یہ گم شدگی ممکن نہ ہو۔ ناول اور افسانوں کے خوبصورت حصوں کو ہم بار بار پڑھتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ بھی ہے کہ ہم نہ صرف خوبصورت مناظر کا لطف بار بار لینا چاہتے ہیں بلکہ زبان اور اسلوب کے اس آہنگ کو جس پر ہم بہتے چلے گئے تھے اب زیادہ ہوش مندی سے شعوری گرفت میں لینا چاہتے ہیں تاکہ منظر کے حسن کے ساتھ ساتھ ہم زبان کے حسن کو بھی دیکھ سکیں۔ یہ جان سکیں کہ الفاظ کیسا جادو جگلاتے ہیں اور چھوٹے بڑے جملے کیسے آہستہ خرمی اور تیز رفتاری سے ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے متوازی خطوط پر چلتے ہوئے، تشبیہوں اور استعاروں کے ہیچوں میں اُلجھے ہوئے، تاثراتی تصویروں کا ایوان سجا دیتے ہیں اس وقت ہمیں پتہ چلتا ہے کہ اس تصویر کو جس میں ہم چشم زدن میں گم ہو جاتے ہیں، بنانے میں فن کار نے کیسا خون جگر صرف کیا ہے، دنیا کے افسانہ کی سادہ کار تصویروں کیسی فن کارانہ پرکاری سے بنائی ہوئی ہیں اس کا علم حاصل کرنے کے لیے ان مضامین اور کتابوں کو دیکھیے جو فلاہیر کی زبان اور اسلوب کے تجزیاتی مطالعے پیش کرتے ہیں اور خاطر نشان رہے کہ وہ پاساں فلاہیر ہی کا شاگرد دکھاتا ہے یہ بات مجھے پھر سے یاد دلانے دیجیے کہ ایڈرا پاؤنڈ نے آخر کیوں کہا تھا کہ فلاہیر اور وہ پاساں کی نثر کو پڑھے بغیر دورِ جدید میں شاعری کرنا ممکن نہیں۔ ڈرتا ہوں کہ میری یہ بات کہیں آپ کو ادبی چونچلا معلوم نہ ہو، لیکن یہ حقیقت ہے کہ جین آسٹن کی ناولوں کو میں شاعری کی طرح بار بار پڑھتا رہا ہوں، اور اس کشش میں اس کی دنیائے افسانہ کے آب و رنگ کا بھی اتنا ہی حصہ ہے جتنا کہ اس کی زبان کے آہنگ کا، اور اس کی زبان کے آہنگ اور جملوں کے بیچ خم پر میں اتنا ہی تھوکتا ہوں جتنا اہل ذوق کسی مغنی کی مرکیوں پر، پڑھتے پڑھتے جب آپ کا سینہ کیف و سرور سے بسر نہ ہو جائے اور آپ کتاب بند کر کے بے ساختہ عیش عیش پکار اٹھیں، اس وقت زبان سنگیت کی سرحدوں کو چھوئے لگتی ہے۔ نثر کا یہ کارنامہ اس وقت معجزہ معلوم ہوتا ہے جب ہم دیکھتے ہیں کہ نثر شاعری کے عروسی آہنگ کی سحرکاری سے محروم ہے۔

اور یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ اعلیٰ ترین شاعری میں آرٹ کی محسوس ڈیزائن واضح نہیں ہوتی۔ کیٹس کی ODE TO AUTUMN کا جادو تو یہی ہے کہ فن کارانہ تخیل اس حقیقت میں گم ہے جس کا وہ مشاہدہ کر رہا ہے۔ فن کار کی آنکھ اور خزاں کے بیچ آرٹ کا بھی پردہ حائل نہیں۔ شاہد اور مشہود کی اس وحدت کو حاصل کرنے کے لیے زبان اور اسلوب تخیل کی آگ



میں پاک کر ایک ایسا باریک کاہن بن جاتے ہیں جو CONTACT LENS کی مانند محسوس تک نہیں ہوتا۔ تخلیقی تخیل کے اسی مقام پر آگیتہ سندی صہبا سے پگھلتا ہے اور وحشت کا خیال آتے ہی صحرا جلنے لگتا ہے کیا یہ مقامات افسانہ کو حاصل نہیں؟۔ فلا بیر کا ناولٹ نو مبر موباساں کا افسانہ چاندنی، جوائس کی کہانی THE DEAD پڑھیے، ایک میں خزاں کا، دوسرے میں چاندنی رات کا، اور تیسرے میں برف باری کے مناظر دیکھیے۔ افسانے کا تو پورا آرٹ اسی غیر شخصی تصویر کشی کا آرٹ ہے جس میں فن اور فن کار ہر چند کہیں کہے نہیں ہرے کے مقام میں نظر آتے ہیں فن کار خدا کی مانند ہر جگہ موجود ہوتا ہے لیکن کہیں دکھائی نہیں دیتا فن موجود ہوتا ہے الفاظ کا سنگیت لیے، تشبیہوں کا نگار خانہ لیے، ایچ اور استعاروں کے چمک دار موتیوں سے جگمگاتا ہوا، لیکن فن کا پورا جادو اس ظلم خانہ حیرت کی تشکیل میں صرف ہوتا ہے جو عبارت ہے دنیا کے افسانہ سے، جو ہماری تمھاری دنیا ہونے کے باوجود دنیا کم اور آرٹ کی جادو نگری زیادہ ہے۔

اور گہری نظر سے دیکھیں تو انسانی طریقہ کار شاعرانہ طریقہ کار سے بہت زیادہ مختلف بھی نہیں۔ شاعری میں بھی جب آہنگ الفاظ کی مدنویت پر غالب آتا ہے، تو ہم صرف آوازیں سنتے ہیں اشیا کو دیکھ نہیں پاتے یہ شاعری کا غیب ہے، حسن نہیں، بڑا شاعر وہی ہوتا ہے جو آوازوں کے HYPNOTIC غنصر کو قابو میں رکھتا ہے۔ اسی لیے شاعری میں حسی پیکر سازی کا عمل نثر کے عمل سے بہت مختلف ہے شاعری اور نثر دونوں میں استعاروں کی بھرمار اور صفات کی انفرط سے ایچ دب جاتا ہے۔ صاف ستھرے نکھرے ہوئے ایچ کے لیے صاف ستھری بکھری، حرکی اور حاضرانی زبان بہت ضروری ہے۔ شاعری سے بہت سی مثالیں ایسی دی جاسکتی ہیں جس میں ایچ سازی کے لیے زبان کے نثری ڈھانچے کو ترجیح دی گئی ہے تاکہ پیچیدہ تراکیب اور استعارے اور بلند آہنگی توجہ کو ایچ سے ہٹانے نہ پائے اور ایچ کو اس کو براہ راست بیدار کر کے مثلاً پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے رات بھر شمع سر کو دھنستی رہی بام و درخا موتی کے بوجھ سے چوران کا آئینہ ہے کہ رخسار کہ پیرا ہن ہے۔ جلنے اس زلف کی موہوم گھنٹی چھاؤں میں، کلی کا ٹھنڈا دل خون ہو گیا غم سے، چمن سے روتا ہوا موسم بہار گیا۔ ایسا سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں۔ ایسی اور بھی



بہت سی مثالیں ہیں۔ آپ یہ نہ سمجھیے کہ میں لفظی تراکیب اور بندشوں کو ایچ سازی کی روح کے خلاف سمجھتا ہوں۔ لیکن جہاں ایچ ہو گا وہاں زبان کے دوسرے عناصر لفظی تراکیب کے اغراق کو معتدل بھی بنائیں گے۔ بیانیہ مشوئیوں میں منظر نگاری تصویر کشی اور جذبات نگاری کی مثالوں پر غور کریں تب بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ ایسے مقامات میں بیانیہ پیمپ ہر دار غنائی شاعری کے ابہام کی بجائے صاف شفاف اور کھلے پھیلاؤ کو زیادہ روار کھتا ہے۔ یعنی اشعار ایسے اجمال کو جو کڑی بندشوں کا زائیدہ ہو اور جس کے سبب نظر زبان کی بندشوں پر اٹک جائے اور ایچ زبان یا لفظوں کی آوازوں میں الجھ جائے روا نہیں رکھتے۔ جب شاعری تک نقالی کے لیے بیانیہ کو زبان کی صنعت گری سے پاک رکھتی ہے اور اس پر آہنگ، اجمال، ابہام، ترصیح اور تجرید کو غالب آنے نہیں دیتی تو افسانہ کہ جس کا پورا آرٹ ہی ”دکھانے“ کا آرٹ ہے اگر زبان کی صنعت گری اور عشوہ فروشی اور ادا بندی سے احتراز کرے اور تصویر کشی اور ایچ سازی کے چمکے اور براہ راست طریقے اپنائے، تو اس پر یہ الزام کہ وہ زبان کا تخلیقی استعمال نہیں کرتا وہی لوگ لگا سکتے ہیں جن کا زبان کے تخلیقی استعمال کا تصور مضمون آفرینی، صنعت گری یا الفاظ کی معنی آفرینی تک محدود ہے۔

ناول اور افسانہ کی انسان دوستی، عام انسان کے سماجی، اخلاقی اور نفسیاتی مسائل میں گہری ہمدردانہ دل چسپی انسان کو فطرت کے منطق سے اٹھا کر آرٹ کے منطق میں رکھ کر اس کے مسائل کا ایسا مطالعہ جو نئے علوم اور عقل و خرد کی روشنی میں کیا گیا ہو اور جو انسانی تفہیم کی نئی راہیں کشادہ کرتا ہو، اور ان لوگوں کو فکر کا محور بناتا ہو جنہیں ہم زندگی میں کوئی اہمیت نہیں دیتے، انیسویں اور بیسویں صدی کے نثری ادب کا اتنا بڑا کارنامہ ہے جس کی مثال تاریخ ادب میں نہیں ملتی۔ شاعری میں بھی چوں کہ نثر کا عنصر جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں اس سے کہیں زیادہ ہوتا ہے یہ عنصر نثری اصناف سے اثرات قبول کرتا رہا اور شاعری کا سفر تخلیقی انا کے اثبات کی بجائے گرد و پیش کی عام وسیع انسانی دنیا میں انا کے بتدریج استغراق کا عمل بن گیا۔ جدید ادب کلاسیکی ادب سے اس معنی میں مختلف ہے کہ کلاسیکی ادب ایک بنی بنائی دنیا میں جس میں تعینات کی سمتیں متعین تھیں اور اقدا ر و روایات کے سہارے حاصل تھے، انسان کا مطالعہ زیادہ فکری، استقامت



اور نظریاتی و لائق سے کر سکتا تھا۔ اسی لیے کلاسیکی دور میں اصنافِ سخن کو زیادہ پائیدار اور اعتماد حاصل تھا۔ جدید ادب اس انسان کا مطالعہ کرتا ہے جو وقت کی آندھیوں کے خلاف مسلسل پیکار میں ہے ایک ایسا تیز و تند بہاؤ جس پر اسے کوئی قابو نہیں اور جو اسے انجانی اُن دیکھی سمتوں کی طرف بہائے لے جاتا ہے۔ اقدار اور روایات کے انہدام کی گردیں پٹا ہوا تیقنات کے سرمایہ سے عاری وہ ایک ایسے دورِ ابتلا اور بحرانی عہد میں سانس لیتا ہے جس کے پتھیرے سیلی استاد کی مانند بقی آموز بھی نہیں رہے۔ اس دورِ ابتلا کو ایک اخلاقی سمت دینے کا پورا بار اب ادب پر آ گیا ہے۔ اس لیے ادب کی جنگ ادیب مذہبی جوش و خروش سے لڑتے ہیں۔ ادب جراحِ دل کا درماں بھی ہے اور ظلم جبر و تشدد اور شرکی طاقتوں کے فلاتِ شمشیر برہنہ بھی۔ ایک ایسے دور میں جب کہ مذہب خود طاقتِ اقتدار، استیصال اور شریکِ سیاست کے ہاتھ کا گندہ ہتھیار بن گیا ہے، انسان کو ایک نیا اخلاقی وجود دینے، اسے انسانی الم ناکیوں کا شاہد بنا کر اسے بدھ کی کرونا اور یسوع کی درد مندی عطا کرنے کا کام ادب ہی کر رہا ہے۔ یہی آج کے دور میں ادب کا سب سے بڑا اخلاقی اور سماجی عمل ہے۔ قومی، وطنی، ریاستی اور مذہبی مفادات سے بلند اٹھ کر ناول اور افسانہ نے انسان دوستی کی اس روایت کو قائم کیا ہے جو تخلیقی اُن کی شکارِ شاعری بھی نہ کر سکی کیوں کہ شاعری بہت آسانی سے حب الوطنی، ملت پرستی، قومیت، مذہبیت، اور سیاست کا شکار ہوتی رہی وجہ یہ تھی کہ شاعری میں رہا ہو خطابت، جذباتیت، زورِ کلام، زورِ بیان جوش و خروش اور اشتعال انگیزی کا عنصر ہر نوع کے شو و نرم کے کام بہت آسانی سے لگ سکتا تھا۔ جب آپ افسانہ نمٹنے کی نانی پر لکھتے ہوں، ہولی اور رانو پر لکھتے ہوں، بھڑوے، زندگی، موجی اور بھنگی پر لکھتے ہوں، بھولا، بابو اور آئیور ٹوسٹ پر لکھتے ہوں، ایک بڑھا اور بڑھا گوریو پر لکھتے ہوں، ایما بوری اور اینا کاری نینا پر لکھتے ہوں تو بتائیے کون سے شو و نرم کو خطابت کے تھن کا دودھ پلائیں گے؟

دراصل ناول اور افسانہ کا سب سے بڑا کارنامہ یہی ہے کہ اس نے ایک جمہوری ذہن، انسان دوست نقطہ نظر اور درد مند دل پیدا کیا، یہ ذہن زندگی کو ہر سطح اور ہر روپ میں قبول کرتا ہے۔ اس قبولیت کی بنیاد نہ بزرگانہ شفقت اور سرپرستی ہے نہ جذباتیت بلکہ یہ احساس کہ ہماری ذات سے پرے زندگی کا ایک عظیم کارواں ہے جو دکھ سکھ کی دھوپ چھاؤں تلے اپنی



آرزوؤں اور نامرادیوں، خوشیوں اور الم ناکیوں کے ساتھ محو سفر ہے۔ اس کا روال کا نظارہ اور زندگی کی ہر سطح پر ہر آدمی کے چہرے کی شناخت اور اس کی باطنی زندگی کی دریافت قاری کے شخصی پنہار کی شکست میں منہج ہوتی ہے۔ وہ ان گرے پڑے اس جیسے عام لوگوں کے حوالے سے زندگی کے متعلق سوچتا ہے جو عموماً فکر و فلسفہ کا موضوع نہیں رہے۔ یہ لوگ اس کی زندگی میں داخل ہیں، اس کے ذہن کا حصہ ہیں۔ وہ فلسفے جو اس کی نجات اور نروان کی بات کرتے ہیں لیکن ان لوگوں کی زندگی کی بے بضاعتی اور رائگانی کو شمار میں نہیں لیتے اس کے لیے نقطوں کا مایا جال ہیں۔ اس نے ان لوگوں کی الم ناک کو پھرائی آنکھوں سے دیکھا ہے۔ ویرانی حیات کے ہولناک مناظروں کو رُوح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے، اور اسی لیے اس کی جھولی میں وہ پتھر نہیں ہیں جن سے فقیر ہمان شہر گنہگاروں کو سنگسار کرتے ہیں جزا و سزا کی تمام باتیں اس کے لیے اپنی قیمت کھودیتی ہیں۔ یہ قاری زندگی کے سیل بے کراں کا ایک جزو ہے۔ شخصی انا پاش پاش ہے اور باطن ایک ایسے مجاہدے اور ترکیب سے گزر رہا ہے جس کے بعد شعر و ادب کے مطالعہ کو ایک آرٹ شخصیت کی منفیلت میں بدلتے ہوئے بھی اسے شرم آتی ہے۔

شاعری بڑے آدرشوں کو اپنے سامنے رکھتی ہے۔ وہ آدرشوں کی بات انسانی سیاق اور حوالہ کے بغیر کر سکتی ہے اور کرتی رہی ہے اس کے لیے انقلاب کو مٹھیوں میں افشاں بھر کر روانہ کرنا مشکل نہیں۔ یہ کبھی مشکل نہیں کہ مرد و زن کو مصافح میں تیغ و آہن اور بزم میں حریر و پرتیاں بتائے لیکن افسانہ نگاری کی تو پیشہ ورانہ بیماری ہی یہ ہے کہ وہ کان پر قلم رکھ کر انقلاب کے پیچھے پیچھے جاتا ہے اور زندگی کیسے خاک و غول میں لٹکھڑی ہے اس کا بیان کرتا ہے۔ انقلابی اور اشتراکی اور اسلامی ذہن کو اپنے خوابوں میں دل چسپی ہوتی ہے۔ ان خوابوں کے مفتہ شاعروں پر — آئیڈیولوجی مذہب اور قومیت کے علم برداروں پر۔ کتا ہیں کی کتابیں لکھی جاسکتی ہیں اور ایک نہیں سینکڑوں زاویہ ہائے نظر سے ایسا شاعر قوم، ملک اور ملت کی مقدس علامت بن سکتا ہے۔ افسانہ نگار کو یہ مراعات حاصل نہیں بہت ہوا تو آپ نے یہ کہہ دیا کہ پریم چند بھی بھارت کے ایک ہیوت تھے یا کرشن چندر کے متعلق روسی رہنماؤں نے کہہ دیا کہ وہ کچلے ہوئے غوام کے ترجمان تھے۔ منٹو کے متعلق آپ کیا کہیں گے



کہ زندگی بھر اس پر عربانی مخاشی اور گندگی کے الزامات عائد ہوتے رہے اور اس کے افسانوں پر مقدمے چلتے رہے۔ بیدی کا کون سا قومی ایجیم تعمیر کر سکتے ہیں اور اس معنی میں چیخوف موباساں اور لارنس کا بھی۔ دراصل افسانہ نگار اپنے کام کا آغاز ہی زندگی کی اس چلی پلائی دھوپ میں کرتا ہے جہاں عقائد، آدرش اور نظریات کے تلوؤں میں پھلے پڑ جاتے ہیں۔ اسی لیے لارنس نے کہہ دیا کہ ناول تو ایک ایسا فارم ہے جس میں ناول نگار زندگی کے حقائق کے خلاف کوئی بات منوانا بھی چاہتا ہے تو فارم اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے۔ زندگی کا منظر نامہ افسانہ نگار کو منکسر المزاج بناتا ہے یہ منظر نامہ بیک وقت ہولناک اور دل فریب ہے۔ جو صورت حال سامنے آتی ہے جو کردار جنم لیتا ہے وہ اپنی طرف افسانہ نگار کے نظام جذبات اور نظام افکار کو ٹھیک کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ یہاں زندگی اخلاقیات کی سڑک میں بارود بھردیتی ہے۔ مقتدر روایات اقدار اور تصورات شعلہ حیات کی آہٹ میں موم کی طرح پگھلنے لگے ہیں۔ زندگی کے حقائق کے سامنے افسانہ نگار بالکل تنہا اور بے سہارا ہوتا ہے اسے نہ کسی فلسفہ کا دلاسہ میسر ہے نہ کسی عقیدے کا سہارا۔ اس بنتی بگڑتی زندگی کے مشاہدے کے آداب اسے از سر نو اپنی ذات سے پیدا کرنے ہیں۔ افسانہ کا سب سے بڑا کا نام یہی ہے کہ وہ ہر کردار اور ہر صورت حال کے مشاہدے کے لیے ہمیں تیار کرتا ہے اور ہزاروں کرداروں اور ان کی زندگی کے لاکھوں واقعات کو دیکھنے پر کھنے اور قبول کرنے کے آداب سکھاتا ہے۔ کسی ایک فلسفہ حیات کی تلقین کے مقابلے میں یہ کام نہایت ہی مشکل اور بالکل دوسری نوعیت کا ہے۔





## بالوقد سیہ کا ناول ”راجہ گدھ“

میں بہت آسانی سے اس بات کو سمجھ سکتا ہوں کہ ایک عام قاری بلکہ خاصا پڑھا لکھا قاری بھی ”راجہ گدھ“ سے کیوں مسحور اور متاثر ہوتا ہے۔ اس تاثر کا سرچشمہ ناول کی زبان، خوب صورت بیانیہ، استعاروں اور تشبیہوں سے جگمگاتا ہوا سلوب، بولتے ہوئے نیکیلے مکالمات جزئیات اور تفصیلات میں فن کارانہ سوجھ بوجھ، ایک پڑھا لکھا، حساس اور تشنہ علم ذہن، انسانی فطرت، زندگی اور کائنات کے اسرار و رموز کی کھانہ پانے کی حوصلہ مندانہ کوشش ہے۔ جو ناول نگاری کو ایک سنجیدہ فلسفیانہ مشغلہ بناتی ہے۔

محولہ بالا صفات اگر کسی بھی ناول میں یکجا ہو جائیں تو وہ ناول نہ صرف یہ کہ دل چسپ ہوگا بلکہ کامیاب بھی ہوگا تو پھر سوال یہ ہے کہ میں ”راجہ گدھ“ کو ایک ناکام ناول کیوں سمجھتا ہوں۔ وجہ یہ ہے کہ متذکرہ صفات ناول میں موجود ہیں لیکن ان کا رنگ گہرا نہیں، اور وہ باہم مل کر ناول کی کوئی نستعلیق ڈرائن نہیں بناتے۔ مثلاً جزئیات اور تفصیلات سے بعض مناظر جاگ اٹھتے ہیں لیکن یہ پتہ نہیں چلتا کہ ان مناظر سے مصنفہ کیا کام لینا چاہتی ہیں۔ قاری ان مناظر اور واقعات کے بیان کو ایک ذہنی تجسس کے دباؤ کے تحت پڑھتا ہے یعنی یہ جاننے کے لیے کہ بالآخر ان کی معنویت کیا ہے۔ جب اسے پتہ چلتا ہے کہ وہ بے معنی ہیں یا ان کی معنویت غیر اہم ہے تو وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کے مطالعہ کی دل چسپی تحریر میں اتنی نہیں تھی جتنی کہ اس کے اپنے تجسس میں تھی۔ یہ تجسس بھی خود مصنفہ کا اتنا جگایا ہوا نہیں تھا جتنا کہ خود قاری کی توقعات کا پیدا کردہ تھا۔ یہ توقعات خود مصنفہ نے جگائی تھیں۔ قاری محسوس کرتا تھا کہ انسانی فطرت اور کائنات کے اسرار و رموز کی کھانہ پانے کی مصنفہ ایک حوصلہ مندانہ کوشش کر رہی ہے۔ اسی لیے



وہ شوق و تخیل کے عالم میں مناظر و واقعات سے گزرتا ہے۔ جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ انسانی فطرت کے مطالعہ کے جو فن کارانہ طریقے رہے ہیں ان سے تو مصنفہ واقف ہی نہیں ہے تو مناظر و واقعات اور کردار ڈھکوسلے معلوم ہوتے ہیں۔ یعنی وہ فن کارانہ شعبہ سے جو مقبول عام ادب الٹی آرٹ کے طریقوں کی نقالی کر کے دکھاتا ہے۔ اس وقت قاری کو اپنی فریب خوردگی کا احساس ہوتا ہے یعنی جو کچھ دل چاہتا ہے وہ بھی محض ایک خود فریبی کے تحت دل چاہتا ہے۔

میں نے اوپر لکھا ہے کہ ایک پڑھا لکھا، حساس اور تشنہ علم ذہن۔ اس سے میری مراد بانو قدسیہ کا وہ ذہن ہے یا ان کا وہ علم و فضل ہے جو اس ناول میں جھلکتا ہے۔ ”راجہ گدھ“ میں ایسے فلسفیانہ نفسیاتی اور سائنسی مباحث بکھرے پڑے نظر آئیں گے جو ناول کی ہتیم یعنی بانو قدسیہ کے ساختہ پرداختہ رزقِ حرام کے تصور کو پروان چڑھانے کا کام کرتے ہیں۔ یہ مباحث غلط یا کمزور نہیں ہیں بلکہ اپنی ایک دانشورانہ قدر رکھتے ہیں۔ ان کو پڑھتے وقت ایک عام قاری جو ان تصورات سے واقف نہیں علمی انکشافات کے تجربے سے گزرتا ہے۔ اگر ناول کے ایسے مقامات بھی اسے دل چاہتا ہو تو دل چاہی کا راز فن اور تخیل میں نہیں بلکہ معلومات میں ہے۔ لیکن ایک باشعور قاری کو فوراً پتہ لگ جاتا ہے کہ ناول میں عالمانہ مباحث غیر معتبر ہوتے ہیں۔ ان کی دانشورانہ اہمیت بھی پُر فریب ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ناول نگار ایک فلسفی یا عالم کی ذمہ داری قبول نہیں کرتا۔ بطور ناول نگار کے اس کے لیے لازم نہیں کہ وہ کسی فلسفیانہ نظریہ یا تصور کا بیان عالمانہ استناد کے ساتھ کرے۔ بطور فن کار کے اس کا کام یہ ہے کہ وہ تصورات کو فن کارانہ تجربات میں بدل دے۔ مثلاً گناہِ اولین یا ایڈیپس کا میکس پر لکچر بازی نہ کرے بلکہ کردار اور واقعات کے ذریعہ ایک ایسی کہانی تخلیق کرے کہ ہم جان لیں کہ ایڈیپس کا میکس کس قسم کے کردار، پیمائش اور مسائل پیدا کرتا ہے۔ بانو قدسیہ یہی کام اپنی ناول میں نہیں کرتیں۔ ان کے یہاں فلسفی اور فن کار دونوں الگ الگ منطقوں میں حرکت کرتے ہیں۔ فلسفہ کو تو فن کے رگ و ریشہ میں اس طرح سرایت کر جانا چاہیے کہ فلسفہ بگھارنے کا کام فن کار کی بجائے



اس کے نقادوں کو کرنا پڑے کیوں کہ تنقید کا ایک کام یہ بھی ہے کہ جو نظر نہیں آتا اس کا سراغ پائے۔ ”راجہ گدھ“ میں باطنی علوم اتنے واضح ہیں کہ ان کا تذکرہ تنقید کو بھی علم کی کھتوتی بنانے کے لیے کافی ہے۔ چنانچہ بہتر طریقہ یہی ہے کہ باطنی علوم کے اندر جھانکنے کی بجائے ناول کے بطن میں ہی جھانکا جائے۔ یہ دیکھا جائے کہ علم ارواح کے تذکرے کے باوجود ناول بے رُوح کیوں ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ جن مذہبی اور فلسفیانہ تصورات کے تحت بانو قدسیہ انسانی فطرت کا مطالعہ کرنے پر کمر بستہ ہیں وہ کسی دوسرے قسم کے ناول کا تقاضا کرتے ہیں جو انہوں نے نہیں لکھا۔ ان کی زیر بحث ناول کو یورپ کے کچھ لوگ ناول نگاروں کے ناول جیسا ہونا چاہیے تھا جو انسانی فطرت، انسانی صورت اور انسانی مقدر کا مطالعہ ایک مخصوص تھیولوجی کی روشنی میں کرنے کے لیے ناول کی تعمیر ہی اس طرح کرتے ہیں کہ ناول مثلاً ان کے گناہِ اولین، یا خیر و شر، یا گناہ اور کفارہ گناہ کے تصورات کی تجسیم یا تمثیل بن جاتا ہے۔ ان ناولوں کی اپنی کچھ حدود ہیں جنہیں طاقتور فن کار بھی عبور نہیں کر پاتا۔ لیکن ان حدود میں رہ کر اس کا تخیل اور آرٹ جو کرشمے دکھاتا ہے وہ حیرت ناک ہوتے ہیں۔ مثلاً فرانسس موریا، گرام گرین اور مورس ولیسٹ کے ناول۔ بانو قدسیہ نے ان فن کاروں کا مطالعہ کیا ہوتا تو وہ ان کے پایے کے نہ سہی لیکن ان کے جیسے ناول لکھ سکتی تھیں۔ کیوں کہ بہر حال وہ کوئی خام کار لکھنے والی نہیں ہیں جیسا کہ میں کہہ چکا ہوں وہ چند تخلیقی خوبیوں کی مالک ہیں۔ ضرورت تھی انہیں بڑے ناول نگاروں سے ہنرمندی کے کچھ گُر سیکھنے کی۔ ہر نوع کے ناول کے اپنے فن کارانہ اصول ہوتے ہیں جنہیں لکھنے والے اس نوع کے ناولوں کے مطالعے سے سیکھتے ہیں۔ یہ بات ہمیں بھولنی نہیں چاہیے کہ دنیا میں جتنے ناول لکھے گئے ہیں وہ اقسام کی بیرونی ہی میں لکھے گئے ہیں۔ کوئی خاندانی ناول لکھتا ہے تو کوئی نفسیاتی، کوئی پچھلے طبقے پر تو کوئی اعلیٰ طبقے پر۔ ہر نوع کے اعلیٰ ترین ناولوں نے ان کے فنی سانچوں اور فن کارانہ فن کوں کا تعین کیا ہے جن کے مطالعے سے نئے نئے لکھنے والوں کی راہیں کشادہ ہوتی ہیں لہذا ہر لکھنے والے کو اپنی ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنانی نہیں پڑتی۔ بانو قدسیہ اگر جیدی، منسو اور عصمت ہی کو ڈھنگ سے پڑھ لیتیں



تو انھیں پتہ چلتا کہ انسانی فطرت کا مطالعہ ناول اور افسانوں میں کس طرح کیا جاتا ہے۔  
چوں کہ ”راجہ گدھ“ میں ان کا میلان مذہب کی طرف ہے تو دوستووسکی سے لے کر مورلیس  
ولیسٹ تک سینکڑوں لکھنے والے ہیں جو ان کی رہنمائی کر سکتے تھے۔

ویسے مذہبی ناول لکھنا کتنا مشکل ہے اس کا اندازہ تو گراہم گرین کو پڑھنے سے بھی  
ہو جاتا ہے۔ اپنے کامیاب ترین ناولوں میں وہ یونانی المیہ کی بلندی کو چھو لیتا ہے لیکن بطور  
فن کار کے اس وقت وہ ناکام ہو جاتا ہے جب وہ فن کارانہ تخیل کی زائیدہ اخلاقی اور نفسیاتی  
بصیرت کی بجائے DIVINE INTERVENTION سے کام لے کر صرف عقیدت مندوں کے  
جذبات کو حرکت میں لاتا ہے۔ یہاں وہ سیکولر اور ریشیل ریڈر کو پیچھے چھوڑ جاتا ہے لیکن  
اس خندق میں گرنے سے قبل گراہم گرین نہایت پُرپیچ اور دشوار گزار راستہ سے آرٹ کی  
بلندی پر پہنچتا ہے۔ بانو قدسیہ کا المیہ یہ ہے کہ وہ آرٹ کی بلندی کو سر کرنے سے قبل  
ہی تھیولوجی کی خندق میں گرتی ہیں۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ ان کا آرٹ کمزور نہیں ہے لیکن وہ  
اس کی طاقت سے پورا کام نہیں لیتیں۔ ان کی تھیولوجی جو ان کے آرٹ جتنی طاقتور  
نہیں یہ کام کرنے نہیں دیتی۔ یہی نہیں بلکہ اپنی تھیولوجی کو سالم رکھنے کے لیے وہ قدم  
پر اپنے آرٹ کو BETRAY کرتی ہیں۔ پھر سوال آئیڈیولوجی سے وفاداری اور آرٹ سے  
بے وفائی کا نہیں۔ اگر ایسا ہوتا تو ہم یہ کہتے کہ وہ زندگی کی رنگارنگی کو جو ان کے ناول میں  
جھلکتی ہے اپنے نظریے کی فریم میں جکڑنا چاہتی ہیں اور وہ اس میں سما نہیں پاتی۔ ایسا بھی  
وہ کرتی ہیں لیکن جب زندگی سما نہیں پاتی تو وہ اسے اس کے حال پر بھی چھوڑ دیتی ہیں اس  
سے فن کار کی فتح ہوتی ہے لیکن فلسفی کی قیامت پر۔ یعنی ناول کے مختلف واقعات ناول  
کی تھیم اُجاگر کرنے کا فریضہ انجام دیے بغیر اپنا ایک الگ وجود رکھتے ہیں اور صرف ناول  
کے مرکزی کردار قیوم کی زندگی انھیں باہم منسلک کیے رہتی ہے۔ مثلاً اس ناول کے دو بہترین  
اور دل چسپ ترین حصے وہ ہیں جن میں قیوم کا عابدہ اور امتل سے تعلق قائم ہوتا ہے۔ ان  
دونوں عورتوں کے کردار اس قدر منفرد ہیں اور ان کی تخلیق میں بانو قدسیہ نے فن کاری کے  
وہ جوہر دکھائے ہیں کہ ان حصوں کو ناول کا حاصل کہا جائے تو بے جا نہ ہو گا۔ یہاں زندگی



کا طریقہ المیہ احساس اس قدر طاقت ور ہے کہ وہ بانو قدسیہ کی تھیولوجی کو ایک طرف ہٹا کر اپنا راستہ بناتا ہے اور اس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ان دو حصوں میں جو واقعات بیان ہوئے ہیں ان سے ناول کی تھیم کی معنوی توسیع میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ اس کے برعکس وہ واقعات جن سے ناول کی تھیم معنوی توسیع پاتی ہے یعنی قیوم اور سیمی، قیوم اور آفتاب اور قیوم اور پروفیسر سہیل کے تعلقات پر مبنی ناول کا تار و پود، ان میں فن کارانہ درو بست کی کمی کے سبب دل چسپی کا وہ عنصر بھی قائم نہیں رہتا جو عابدہ اور امتل کے واقعات میں نظر آتا ہے۔

بانو قدسیہ نے ”راجہ گدھ“ میں جو مقاصد اپنے سامنے رکھے ہیں انھیں حاصل کرنے میں نہ ان کا فن ان کا ساتھ دیتا ہے نہ فلسفہ۔ وجہ یہ ہے کہ تحصیل مقصد کے لیے فن اور فلسفے کا جو میوژن ہونا چاہیے اسے پانے میں وہ کامیاب نہیں ہوئی ہیں۔ مثلاً انسانی فطرت کا جو مطالعہ وہ پیش کرنا چاہتی ہیں وہ پیچیدہ کرداروں کے بغیر ممکن نہیں۔ میں یہ تو نہیں کہوں گا کہ ان کی کردار نگاری کمزور ہے یا ان کے کردار اکہرے ہیں لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ اپنے پیچیدہ کرداروں کی نفسیاتی گہرائیوں میں دُور تک اُترنے سے وہ ہچکچاتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ جن کرداروں کو پیچیدہ ہونا چاہیے یعنی قیوم، آفتاب، ڈاکٹر سہیل انھیں وہ اکہرا بنا کر چھوڑ دیتی ہیں۔ یہی وہ کردار ہیں جو ناول کی تھیم کو اجاگر کر سکتے ہیں۔ اور یہی کردار ناول کے سب سے زیادہ سیاٹ کردار ہیں۔ ان کرداروں کے مطالعے سے انسانی فطرت کی گتھیاں اور گہرائیاں سامنے نہیں آتیں۔ سیمی عشق لا حاصل کی صید زبوں ہے اور اسی میں وہ اپنی جان کھوئی ہے۔ آفتاب سے اس کی محبت کا بیان ایک رومانی محبت کی سطح سے بلند ہو کر کسی طاقتور اور پُر جلال جذبے کا بیان نہیں بن پاتا۔ سیمی اور آفتاب کی محبت کا پورا باب ایک ایسے رومانی جذبے پر مبنی ہے جسے بانو قدسیہ کوشش کے باوجود عشق کے عظیم اور پُر ہیبت جذبے میں بدل نہیں پاتیں۔ آفتاب جو قالین کے ایک بڑے کشمیری بیوپاری کا ذہین اور خوبصورت لڑکا ہے سیمی کی محبت میں گرفتار ہونے کے بعد اسے تھج کر اپنی ہی برادری کی ایک لڑکی سے شادی کر کے لندن چلا جاتا ہے۔ سیمی اس کے عشق میں گھلتی چلی جاتی ہے۔ قیوم جو کالج میں



آفتاب اور سیمی کا ہم جماعت ہے اور خود بھی سیمی کی محبت میں گرفتار ہے، سیمی کے دکھ کے دنوں میں اس کا ہمدرد اور غم گسار بنتا ہے۔ سیمی قیوم کی محبت کو پہچان نہیں پاتی اور جب واقف بھی ہوتی ہے تو اس کا جواب محبت سے نہیں دے سکتی۔ وہ اپنا جسم دے دیتی ہے کیوں کہ آفتاب کے ہاتھوں دل کی تباہی کے بعد زندگی اور جسم کی اس کی نظروں میں کوئی وقعت نہیں رہتی۔ آفتاب کے ٹھکرائے ہوئے اس مردہ جسم سے اپنی محبت کی پیاس بجھاتے وقت قیوم محسوس کرتا ہے کہ وہ اندر سے مردار خوار گدھ میں بدل رہا ہے۔ بالو قدسیہ بتانا یہ چاہتی ہیں کہ رزقِ حرام سے فطرتِ انسانی میں ایسے تغیرات واقع ہوتے ہیں جو چشمہ حیات کو شرکابو ہڑ بنا دیتے ہیں۔ زنا بھی رزقِ حرام ہی کی شوق میں آتا ہے اور آدمی کی نجات اسی میں ہے کہ اللہ نے جو چیزیں ہم پر حرام کر رکھی ہیں ان سے ابا کیا جائے۔ سیمی کی موت کے بعد قیوم ایک زبردست نیوروسس کا شکار ہوتا ہے اور قلبِ مطمئنہ کی اس نعمت سے محروم ہو جاتا ہے جو رزقِ حلال کا عطیہ ہے۔

ناول کا وہ حصہ جو سیمی آفتاب اور قیوم کی مثلث سے ترکیب پاتا ہے ناول کا سب سے غیر دل چسپ حصہ ہے۔ مقامِ کالج، میلیو کالج کے طلباء اور پروفیسر اور مرکزی جذبہ رومانی محبت۔ پورا حصہ ایک رومانی کہانی کی بنیے کہانی کا حامل ہے۔ سیمی پر آفتاب کی محبت کا ایسا ضبط چھایا ہوا ہے کہ سوائے آفتاب کے اسے کچھ نظر نہیں آتا۔ مکالمات اسی وجہ سے اکتا ہٹ پیدا کرتے ہیں کہ سیمی قیوم کے ساتھ صرف آفتاب کی باتیں کرتی رہتی ہے۔ اور یہ باتیں اس قدر جذباتی اور مرئیہانہ ہیں کہ سیمی کے کردار پر سے قاری کا اعتبار اکٹھا جاتا ہے۔ بالو قدسیہ بتانا تو یہ چاہتی ہیں کہ ماڈرن لڑکی کے پاس جذباتی بحران سے نبرد آ رہا ہونے کی کوئی مدافعتیہ شینہ نہیں ہوتی اور جب اس پر ناکامی محبت ٹوٹ پڑتی ہے تو وہ بکھر کر رہ جاتی ہے۔ لیکن شخصیت کی اندرونی توڑ پھوڑ کی تصویر وہ یقیناً آفرینی کے ساتھ پیش نہیں کر سکیں ویسے دیکھنے والے تو یہ ماڈرن لڑکی ہی ہے جو رومانی محبت کی ناکامی کے صدمے کو جھیلنے کی طاقت رکھتی ہے کیوں کہ اس کی گونا گوں دل چسپیاں اسے کسی ایک جذبے کا شکار ہونے سے بچائے رکھتی ہیں۔ دوسری حقیقت جس سے بالو قدسیہ آنکھیں چار کرنے سے گھبراتی ہیں، یہ ہے



کہ کھلے اور آزاد جنسی معاشرے میں محبت ایک غاصب جذبے کی صورت اختیار نہیں کر پاتی۔ دراصل ماڈرن معاشرے سے ایک شکایت تو یہی ہے کہ اس نے اپنے دامن میں رومان کے بے کچھ بہت زیادہ گنجائش نہیں رکھی۔ کنگز نے ایس کے ناولوں کی ایک تحقیر تو یہی ہے کہ اب ایسے نوجوان رہے ہیں جو ہاتھ میں گول دستہ لے کر محبوبہ کے پاس آئیں۔ ایسا نہیں کہ یہ کوئی پسندیدہ بات ہوئی بلکہ یہ ہے کہ بس اب ایسے لوگ رہے ہیں جو بڑے بھلے لوگ رہ گئے ہیں لڑکیوں کو ان کے ساتھ نباہ کر رہے۔ یہ ہے تو بہت فحاشی کی بات لیکن فحاشی کو الم ناک میں بدلنا عشق و رانگاں کے پیچھے جان کا زیاں کرنا ہے جس کا تحمل جدید معاشرہ نہیں ہو سکتا، کیوں کہ تاریخ میں پہلی بار مرد اور عورت اتنی متفرق سطحوں پر انفرادی حیثیت سے ایک دوسرے کے قریب آئے ہیں۔ ٹکراؤ اتنا زیادہ ہو تو چٹکاریوں کو بھڑکا کر شعلہ بنانے میں پورے معاشرے کے خاکستر ہو جانے کا اندیشہ ہے۔ لکھنے والوں کو ایسی آتش انگیزی سے بچنا چاہیے۔

سیکسی کردار کی کمزوری یہی ہے کہ وہ پھونک پھونک کر چٹکاری کو شعلہ بناتی ہے۔ یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ بانو قدسیہ کی کمزوری یہ ہے کہ وہ سیکسی کردار میں عشق کی آگ کی تپش پیدا نہیں کر سکیں۔ ایک بڑے جذبے کو ناول میں بیان کرنے کے جو تکنیکی حربے ہیں انھیں بانو قدسیہ نے استعمال نہیں کیا۔ اچھے ناولوں میں جذبے کا بیان براہ راست نہیں ہوتا جیسا کہ سیکسی قیوم کے ساتھ اپنی باتوں میں کرتی ہے۔ فن کار کو ایسے واقعات تراشنے اور حالات پیدا کرنے پڑتے ہیں جن کے ذریعہ قاری محسوس کرنے لگتا ہے کہ یہ کیا روگ لگ گیا ہے ہیر وئن کو جو اندر ہی اندر کھاتا جلاتا ہے۔ سیکسی تو اپنے زخم آپ کر دیتی رہتی ہے اور جان بوجھ کر موت کی طرف بڑھتی جاتی ہے۔ صورت حال مذبذبات تک نہیں رہی بلکہ محض مریضخانہ بن گئی ہے۔ سیکسی تنہا عشق و حاصل کا ڈرامہ کھیلتی ہے، اپنی زندگی کو اجاڑ دیتی ہے اور بالآخر خودکشی کر کے موت سے ہم آغوش ہو جاتی ہے۔ سیکسی کی موت کا ذمہ دار تو آفتاب ہے نہ خود سیکسی بلکہ بانو قدسیہ ہیں جو ایک ماڈرن لڑکی میں عشق و حاصل کا یہ عبرتناک انجام دکھا کر اپنی مذہبی اخلاقیات کی پروردہ انا کی تسکین کرتی ہیں کہ



وہ معاشرہ جس میں جنس اور محبت ان کی مفروضہ کھیلوجی کے عطا کردہ رزق حرام کے تصور کا پابند نہیں ہوتا ایسے ہی کسری کردار پیدا کرتا ہے جس کی محبت کا انجام خودکشی ہوتا ہے اور جنسی بے راہ روی کا نتیجہ نیوروسس۔ جدید معاشرے کا مصنفہ کا تصور ان کٹھ ملاؤں سے مختلف نہیں ہے جو سمجھتے ہیں کہ جو معاشرہ ان کے قائم کردہ اخلاقی آدرشوں کے مطابق نہیں ہے وہ بالآخر اندرونی بکھراؤ اور تباہی کا شکار ہو کر رہے گا۔ ایک معنی میں تو بانو قدسیہ نے سیمی کی سرگزشت میں ایک فارمولہ کہانی لکھی ہے۔ قاری اس بے کیف کہانی کو بھی ایک تجسس کے تحت پڑھتا جاتا ہے تو محض اس فریب کے تحت کہ ممکن ہے بانو قدسیہ جیسی ذہین ناول نگار اس واقعے کے ذریعہ کسی اہم اور معنی خیز نکتے تک پہنچنا چاہتی ہوں۔ میں تو اسی دھوکے میں رہا کہ شاید وہ لارنس ڈول کی مانند پُر ہوس محبت سے لے کر میٹافزیکل محبت کی مابینوں کا جائزہ لینا چاہتی ہیں۔ کبھی کبھی یہ بھی احساس ہوتا کہ بنظائر سیمی کا جذباتی عشق کوئی مقصوفانہ گہرائیاں بے ہوئے ہے۔ کیوں کہ حقیقت کی سطح پر جو چیز سطحی بے معنی، غیر دل چسپ اور ناقابل قبول ہو اسے یہ سمجھ کر برداشت کر لیا جاتا ہے کہ وہ کسی پُر اسرار تصور کی تمثیل یا کسی گہری رمزیت کی حامل ہوگی۔ جدید افسانے کی اساس ایسے ہی طلسمات پر قائم ہے۔ بانو قدسیہ نے جدید افسانے کے پھیلنے ہوئے اس فن کارانہ DELUSION سے بہت فائدے اٹھائے ہیں۔ انھوں نے پرندوں کی کانفرنس سے ناول کو ایک علاماتی اور تمثیلی ڈائمنشن عطا کیا ہے اس کانفرنس کے بیان پر انھیں پوری قدرت ہے لیکن پرندوں کی کانفرنس کے تمام ابواب سادہ لوحی اور بے کیفی کے شکار ہو گئے ہیں۔ اس میں کوئی فن کارانہ اور فکری سو منطائیت نہیں۔ حد تو یہ ہے کہ مرتع سازی اور مصوری تک نہیں۔ نہ جانوروں کی حکایت کا اجمال اور انکیلا پن ہے نہ حکایتوں کو نئی معنویت عطا کرنے کی وہ فن کارانہ شرف نگاہی جو انتظار حسین کا طرہ امتیاز ہے۔

جدید افسانے کی پھیلائی ہوئی انارکلی کے سبب لوگ یہ تک بھول گئے ہیں کہ سڈول نستعلیق، فن کی خداداد پر جڑھے ہوئے صاف ستھرے سلیقہ مند ناول کیا ہوتے ہیں۔ ایسے ناولوں کی بات کرنے والوں کو لوگ اگلے زمانے کے انیمچی سمجھتے ہیں۔ بہر حال یہ میڈیو کریٹی



کے ساتھ آئے ہوئے بھوہڑپن ہی کا نتیجہ ہے کہ افسانہ اور ناول کے نام پر ہر نوع کی بے پروائی اور کاہلی کو جدید آرٹ کی سند مل گئی ہے۔ لکھنے والے فن کارانہ ذمے داری کے تو معنی ہی بھول گئے ہیں۔ ناول نگار سمجھتا ہے کہ اس نے جو لکھا وہ پتھر پر لکیر ہے چاہے اس کا علم اور فلسفہ کتنا ہی ناقص کیوں نہ ہو۔ فلسفہ بگھارتے وقت وہ یہ بھی بھول جاتا ہے کہ اس کا کام بتانا نہیں بلکہ دکھانا ہے۔ خیال آرائی نہیں بلکہ تصویر گری ہے۔ آرٹ اس معنی میں صحیح ہوتا ہے اور پورا صحیح ہوتا ہے کیوں کہ تصویر کبھی جھوٹ نہیں بولتی اور تصویر گری فن کار کو جھوٹ بولنے کی فرصت نہیں دیتی۔ تصویر میں آپ غلط رنگ بھرے اور تصویر خود چیخ اٹھے گی کہ یہ پیش کش غلط ہے۔ اسی لیے لارنس نے کہا تھا کہ آپ ناول سے کوئی غلط کام نہیں لے سکتے۔ ناول جھوٹا ہوتا ہے لیکن ناول سے جھوٹ نہیں بولا سکتے۔ اسی لیے فن کار کو تکلیف اپنے فلسفے اور علم پر نہیں اپنے آرٹ پر کرنا چاہیئے۔

”راجہ گدھ“ کا دانشورانہ تانا بانا جن علوم سے بنایا گیا ہے ان میں کچھ کچھ تو سوشیولوجی اور سائیکولوجی ہے لیکن حاوی میلان باطنی علوم کا ہے۔ تانترک یوگا، ٹی ایم ای، ایس۔ بی۔ کچھ تصوف، کچھ گناہ اولین اور ہابیل قابیل کے انجیلی اساطیر اور بھوڑا بہت جدید جینیٹک سائنس جس میں ارتقا اور MUTATIONS کے تصورات بھی شامل ہیں۔ بانو قدسیہ کا تعلق عارفان لاہور کے جس سلسلے سے رہا ہے اس کے بیرونی طریقت قدرت اللہ شہاب تھے اور یہ بالکل فطری بات ہے کہ ”راجہ گدھ“ کا انتساب انہی کے نام کیا گیا ہے۔ قدرت اللہ شہاب کی ”شہاب نامہ“ جنھوں نے پڑھی ہے وہ ایک انوکھے تجربے سے دوچار ہوئے ہیں۔ قدرت اللہ شہاب نے اپنی کم افسانہ نگاری کی تلافی اس کتاب سے کر دی۔ وہ معمولی سے معمولی واقعے کو حیرت ناک اور فسوں خیز افسانہ بنانے کا گر جانتے ہیں۔ لیکن شہاب نامہ میں بدروحوں اور اپنے روحانی تجربات کا ذکر بھی ملتا ہے جو ریشنلسٹ فہم کے لیے پریشانی کا باعث بنتا ہے۔ ایسے میجر العقول واقعات کے راوی پر آدمی ہمیشہ اعتبار نہیں کرتا۔ کون جانے قدرت اللہ شہاب کو جو تجربات ہوئے ان کی حقیقت کیا تھی؟ یہ ذہن کی فریب کاریاں بھی ہو سکتی ہیں۔ ان کے کبھی ہو سکتے ہیں۔ پتہ نہیں وہ ایل ایس ڈی کی کوئی ڈرگ لیتے تھے یا



نہیں اس کا بھی اثر ہو سکتا ہے۔ یہ خالص نفسیاتی تحقیق اور پیراسانی کو لوجی کی بات ہے اور یہ تحقیقات اب سائنس کے دائرے میں آگئی ہیں۔ رہا باطنی علوم اور OCCULT کا معاملہ تو ان کے خلاف یا حق میں میں کوئی بات کہنا نہیں چاہتا۔ جن لوگوں کو ان میں دل چسپی ہو وہ اس کی طرف رجوع کر سکتے ہیں۔ ذاتی طور پر میں تو سارے مذہبی توہمات روکے بیٹھا ہوں۔

ویسے بھی جنت اور جہنم کو حقیقت کی بجائے ”ذہن کے احوال“ سمجھنے کا میلان مدرسہ ہائے فکر میں رہا ہے۔ مذاہب میں عذابِ خداوندی کے تصورات کے خلاف شدید رد و عمل عقلیت کے فروغ کے بعد ہوا ہے۔ برٹنڈرسل تو مذہب کے اس پہلو کو نہایت ہی مرخصانہ تصور کرتا ہے اور کہتا ہے کہ ذکرِ عذاب نے صدیوں تک انسانی سائیکی کو تباہ کیلے۔ جیسے جوائس کے پورٹریٹ میں ایک پادری کی زبانی عذاب کا ذکر ایسے بے مثال طریقے پر ہوا ہے کہ وہ ادب کا شاہکار بن گیا ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ اس ذکرِ عذاب سے بھی لوگوں کو وہی ادبی جمالیاتی مسرت حاصل ہوتی ہے جو ایک خوب صورت نظم سے ملتی ہے۔ یہ آرٹ کا اعجاز نہیں تو اور کیا ہے۔ بہر حال پورٹریٹ کے ہیرو سٹیفن ڈیڈ اس کی مذہبی تشکیک میں ایک پورے دور کی ترجمانی ہوئی ہے۔ ہمارے یہاں تصوف کی روایت اور غزل کی شاعری کے صوفیانہ عناصر نے ذکرِ عذاب اور غنیمت و اعطاء کو کسی حد تک متوازن کیلے۔ حافی تو صاف کہہ گئے تھے

واعظو آتشِ دوزخ سے جہاں کو تم نے  
وہ ڈرایا ہے کہ خود بن گئے ڈر کی صورت

ایسی صورتوں سے فاصلہ قائم رکھنے میں ایک مذہبی آدمی بھی آزاد ہے۔ یعنی وہ چاہے تو عبادات اور پوجا پاٹ میں مگن رہ کر ان مسائل پر سوچنے سے دور رہ سکتا ہے۔ جو خوفِ ہراس کے سرچشمے ہیں۔ اسی لیے عذابِ خداوندی کو جاننے کے باوجود آدمی گناہوں سے باز نہیں سکا۔ مجاز کے لفظوں میں ”زندگی ہے تو گنہگار ہوں میں“ ادب اسی نحیف البیان، خطا کار اور گنہگار آدمی کی ترغیبات اور خطاؤں، ہوش یاریوں اور حماقتوں، مسرتوں اور غموں کا بیان کرتا ہے۔ یہ آدمی ہمیشہ بدلتا رہتا ہے۔ نبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں لہذا کوئی چیز قائم و دائم نہیں رہتی۔ نہ اس کے اعتقادات نہ اس کے توہمات۔ یہ زمانہ ایسا ہے کہ آدمی اپنی زندگی



کی تکمیل اسی دنیا میں چاہتا ہے۔ وعدہ فرما پر اسے بہت اعتبار نہیں۔ مادہ پرست تمدن کی لائی ہوئی آسائشوں، آسودگیوں، تفریحوں اور مسرتوں میں وہ اس قدر ڈوبا ہوا ہے، پھر زندگی کی تنگ و دو بھی اتنی شدید ہو گئی ہے کہ مذہبی رہنے کے باوجود اس کا ذہن اس معنی میں مذہبی نہیں رہا جس معنی میں وہ عہدِ قدیم اور عہدِ وسطیٰ میں ایک قبائلی معاشرے اور توہمات سے لبریز فضا میں کھتا۔ اندھیرے میں یہ توہمات بہت زور پکڑتے ہیں اور بجلی کے نمقوں سے جگمگاتی دنیا میں آدمی کو وہ اندھیرا کہیں نظر ہی نہیں آتا جو اسے ہاتھ کو ہاتھ نہ کھائی دینے والے محاورے کے معنی سمجھائے۔ لہذا بھوتوں، پریوں، آسیبوں، چڑیلوں، جنتوں اور بھنگتی روحوں پر اب تو خوفناک افسانے بھی نہیں لکھے جاتے۔ سچ پوچھیے تو "عالم ارواح" اب صرف ہالی وڈ کی فلموں میں زندہ ہے کیوں کہ ہالی وڈ ہر امتحانِ خیال کو دل چسپ تفریح بنانے کے گروے واقف ہے۔ ادب چوں کہ اعجازِ تخیل ہے شعبہ بازی نہیں، اس لیے جب حقائق بدل جاتے ہیں اور بعض تصورات پر سے انسان کا عقیدہ اور اعتبار اٹھ جاتا ہے تو ادب اُن پر دوبارہ اعتبار قائم کرنے کے شعبہ نہیں دکھاتا بلکہ بدلے ہوئے حالات میں انسانی ذہن عقائد کی شکست و ریخت کے جس تجربے سے گزر رہا ہے اس کی تصویر دکھا کر اسے ایک نیا شعور دیتی آگہی عطا کرتا ہے تاکہ وہ اپنا زندگی میں ایک نیا توازن پیدا کر سکے۔

خیر ادب میں تو بہت کچھ غیر عقلی بھی ہوتا ہے کیوں کہ انسانی زندگی محض عقل سے عبارت نہیں بلکہ فطرت اور جبلت کی تاریک قوتوں اور سمجھ میں آنے والے جذبات و احساسات کا مجموعہ بھی ہے، لیکن آدمی زندگی میں تو عقلی فیصلے کرنے پر مجبور ہے۔ چاہے وہ ٹیکہ لگانے کی بات ہو یا بھوت پریت کے توہمات سے بچنے کی۔ آپ سوچیں تو یہی کہ ہم ہماری زندگی میں توہمات کے خلاف رسم و رواج کے خلاف، اندھی شردھا اور وقتیانوسیت کے خلاف کتنا لڑتے رہے ہیں اور یہ جنگ موت کی طاقتوں کے خلاف اور زندگی کے حق میں تھی، خصوصاً غورتوں اور بچوں کو جادو ٹونوں اور ٹوٹکوں سے بچانے اور ڈھونڈنے عالموں سادھوؤں اور فقیروں کے کرتوتوں سے انھیں محفوظ رکھنے کے لیے تھی۔ یہ جدوجہد ابھی ختم نہیں ہوئی ہے کیوں کہ برصغیر کی کثیر آبادی ابھی بھی ان پڑھ، غریب، کچلی ہوئی اور



توہمات کی شکار ہے۔ اس لیے پڑھے لکھے طبقے کا تو فرض ہو جاتا ہے کہ وہ سرسید اور حلی اور راجہ رام موہن رائے کی عقلیت پسند روایت کو قائم رکھے اور آگے بڑھائے۔ مذہب اگر توہمات کا گھر خانہ ہے تو دنیا کی کون سی طاقت مذہب کو بھی تشکیک اور تنقید کا ہدف بننے سے رک سکی ہے اور روک سکے گی۔

لیکن ادب اور مذہب کا رشتہ سائنس اور مذہب کے رشتے کی طرح چوکھے تضاد کا نہیں ہے بلکہ بہت تہ دار اور پیچیدہ اور نفرت و محبت اور شک و یقین کے عناصر کا حامل اور بڑی حد تک مبہم اور غیر واضح ہے۔ دراصل تخلیق فن کا تجربہ اتنا ہی شدید جانکاہ پُر اسرار اور روحانی ہے جتنا کہ مذہبی احساس۔ انسانی آرزو مندی حیاتیاتی سرچشموں سے بھونٹتی ہے لیکن سریت میں گم ہوتی ہے۔ اسی لیے رومانی احساس اس معنی میں مذہبی اور روحانی ہے کہ سریت آشنا ہے اور اس کی فطرت پرستی خدا پرستی ہی کا ایک روپ ہے۔ اعتقاد کی سطح پر ممکن ہے MONISM اور PANTHEISM میں وحدانیت اور وحدۃ الوجودیت میں کفر و ایمان کی جنگ ہو، لیکن احساس کی سطح پر دونوں ایک ہو جاتے ہیں اور اسی لیے شعرو ادب اپنے گہرے معانی اور رموز میں کفر و الحاد کی سطح سے بلند ہو جاتا ہے۔ زندگی موت اور ابدیت شعرو ادب کے بھی اتنے ہی اہم موضوعات رہے ہیں جتنے کہ مذہب کے۔ ان کی طرف اگر رویہ مذہبی ہے جیسا کہ بہت سے شاعروں کا بہت سی زبانوں میں ہوتا ہے، تو مذہبی ادب پیدا ہوتا ہے جیسا کہ مشرق و مغرب کے عہد وسطیٰ کی مذہبی اور اخلاقی تمثیلوں سے ظاہر ہے۔ اگر مذہبی نہیں ہے تو شاعرانہ تخیل ان کی تعبیر کرتا ہے اور نئی فکری جہات عطا کرتا ہے۔ دورِ جدید میں ادب چوں کہ زیادہ سے زیادہ سیکولر ہوتا گیا اس لیے مذہبی عقیدہ پرستی کی گرفت بھی اس پر کمزور پڑتی گئی:

سب ترے سوا کا فر آخر اس کا مطلب کیا

سُر پھر ادے انسان کا ایسا خبطِ مذہب کیا

چنانچہ تاریخی اور مذہبی ناولوں کے سوا یہ خبطِ مذہب ہمارے فکشن میں کہیں نظر نہیں آتا۔ ہماری تو پہلی ناول ادرا و جان آدا چکے ہی میں پیدا ہوئی۔ زبان و بیان کی تمام خوبیوں کے



باوجود مذراحد کی تمثیلیں اسی لیے پڑھی نہیں جاتیں کہ ان میں سیاہ و سفید کی وہی تقسیم ملتی ہے جو داستانوی ادب اور مذہبی تمثیلوں کا خاصہ ہے اور جسے ناول نے ازکار رفتہ کر دیا تھا کیوں کہ ناول کا ہیرو نہ فرشتہ ہوتا ہے نہ شیطان بلکہ اچھائیوں اور بُرائیوں کا مجموعہ ایک عام آدمی جو داستانوی ہیرو کی طرح مہات سر نہیں کرتا بلکہ زمانے کے نشیب و فراز سے گزرتا ہے اور سکھ دکھ کی دھوپ چھاؤں میں اچھی بُری زندگی گزارتا ہے۔

اچھی نیک اور پرہیزگار زندگی گزارنے کے احکامات تمام مذاہب کے پاس ہوتے ہیں۔ اخلاقیات مذہبی ہوں یا سماجی تمام کی تمام عقلی اور سوسائٹ نہیں ہوتیں اسی لیے ان کے خلاف احتجاج بھی ہوئے، بغاوتیں بھی ہوئیں ان کی اصلاح کی کوشش بھی کی گئی اور ان سے انحراف کا سلسلہ آج تک جاری ہے اور مغرب میں تو دورِ جدید نے پورے نظامِ اخلاق کو تہہ و بالا کر دیا ہے۔ اگر مذہبی احکامات پر عمل کرنے سے انسان کے تمام مسائل حل ہو سکتے ہیں تو پھر دنیا میں ناول کا کیا ذکر کسی بھی کتاب کی ضرورت ہی نہ ہوتی۔ صرف آسمانی کتابیں کافی ہوتیں۔ ناول تو یہ دیکھتا ہے کہ آسمانی کتابوں کے باوجود بلکہ اکثر انہی کے سبب آدمی اس دنیا میں کیسی زندگی گزارتا ہے۔ وہ تو ایک قدم آگے جاتا ہے اور یہ دیکھتا ہے کہ آسمانی کتابیں نازل کرنے والا انسان کو اتنا بھی سمجھ پایا ہے جتنا اور جیسا ایک فن کار سمجھتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ناول نگار زندگی کے کرب، انسانی دکھ اور حیات کی رائگانی کا وہ تیزابی شعور رکھتا ہے جس کا ایک قطرہ مہاتماؤں کے شانت چیت اور قلبِ مطمئنہ کے سمندروں کو زہرناک بنانے کے لیے کافی ہے۔ آتما کے شانت ساگروں سے دل مضطرب کی وہ صدا کبھی بلند نہیں ہوتی جو پوچھتی ہے "ستم ہے یا کہ کرم تیرا لذتِ ایجاہ۔"

ایک لامذہب سیکولر مادہ پرست دور میں مذہبی ادب پیدا کرنے کے کیا معنی ہیں ان سے ہمارے فن کار واقف نہیں ہیں کیوں کہ برصغیر نہ مذہب سے نجات پاسکا ہے نہ مذہب کو دورِ جدید کے تقاضوں کے مطابق ڈھال سکا ہے۔ مذہب فاشیت اور فرقہ پرسیاست کے ہاتھوں میں نہایت ہی گھناؤنا ہتھیار بنا ہوا ہے۔ انسوس کی بات یہ ہے کہ مذہب اب افیون بھی نہیں رہا بلکہ سیاست دانوں کے ہاتھ میں حصولِ اقتدار، استحصال اور عوام



کو کچلنے کا ہتھکنڈا بن گیا ہے۔ اور زیادہ افسوس کی بات یہ ہے کہ خود مذہبی پیشوا ان سیاست دانوں کے حلیف بن گئے ہیں۔ ان حالات میں ادب کا فریضہ تو مذہب کی ریاکاریوں کو بے نقاب کرنا رہ جاتا ہے، نہ کہ شیاطین کے بڑے گناہوں سے چشم پوشی کرنا اور انسان کی معمولی غلطیوں کی بنا پر پوری انسانیت کو CONDEMN کر کے ان کی روحانی نجات اور جسمانی غلامی کی سنگام مجنوط انھوں لوگوں کے ہاتھ میں بھتا دینا۔ "راجہ گدھ" میں یہی ہوا ہے۔ ایک نظر سے دیکھیں تو یہ ناول مذہبی احساس کا ناول تک نہیں جیسا کہ مشدد دستو و سکی، بھٹا مس مان، ہرن ایس، فرانسس موریا، مورس ویسٹ، ایولن واء، اور گرام گرین کے ناول یا مورس، میٹرلنک، سٹرائن برگ اور ٹی بیس ایلیٹ کے ڈرامے ہیں۔ وجہ یہ ہے کہ باوقدسیہ نہیں جانتیں کہ مذہبی ناول کے لیے بھی انسانی زندگی کو ہی نظروں کے سامنے رکھا جاتا ہے اور زندگی کو اپنے مذہبی آئیڈیل کے مطابق نہ پا کر اسے DEGRADE نہیں کیا جاتا۔

یہ فیصلہ نہیں کیا جاتا کہ انسانیت کے تمام دکھ لاندہیت یا رزقِ حرام کی وجہ سے ہیں۔ یہ REDUCTIONISM ہے، پیچیدہ مسائل کا وہ آسان حل جہاں انسانی فکر اپنے ٹرمینس کو پہنچتی ہے اور عقیدت مندی کا آغاز ہوتا ہے۔ ترقی پسند ناولوں کی طرح مذہبی ناول بھی حقیقت کی تعمیر ہی اس طرح کرتے ہیں کہ تمام پیچیدہ مسائل کا حل ایک سادہ سے اشتراکی یا اسلامی فارمولے میں پنہاں ہوتا ہے۔ ادب کا یہ معالجانہ میلان، یہ تمام بیماریوں کا علاج تلاش کرنے اور مسائل کا حل ڈھونڈنے کا خبط بالآخر ناول کو ایک فارمولا ناول بنا کر رکھ دیتا ہے۔

ریڈکشنزم کے ساتھ ساتھ "راجہ گدھ" انتہا پسندی کا بھی شکار ہے اور ہو گا ہی۔ کیوں کہ مذہبی فکر گناہ اور ثواب، نیک اور بد کی تقسیم کی عادی ہوتی ہے۔ نہ وہ مجموعہ اہلداد کو سمجھ پاتی ہے نہ بیچ کا راستہ چل سکتی ہے۔ جنسی اخلاقیات کے بارے میں ناول کے ایک کردار کے خیالات کا لب لباب یہ ہے کہ برقعے والیاں ہوں یا وہ عورتیں جو نامحرموں کے ساتھ بیٹھ کر بلیو فلم دیکھتی ہیں اور اچھٹی نظر سے لڑکیوں کو دیکھنے والے مرد ہوں یا زنا با الجبر اور ملزم کھڑے جانے والے مردان میں صرف ڈگری کا فرق ہے۔ کسی کو ہلکا بخار ہوتا ہے کسی کو تیز۔ کسی معاشرے میں شرافت کا درجہ نارمل متعین کرنا مشکل ہی نہیں بلکہ ناممکن



بھی ہے۔ یہ ساری باتیں اپنے آپ کو بری الذمہ کرنے کے لیے کی جاتی ہیں اور ان میں تمام لوگ سوسائٹی سے اپنے لیے APPROVAL کا ایک جائز طریقہ تلاش کرتے ہیں۔  
 گو یہ خیالات ناول کے ایک کردار کے ہیں لیکن ان میں بانو قدسیہ کے ذہن کا عکس بھی ہے۔  
 یہ خیالات بالکل انتہا پسندانہ ہیں۔ آنکھ کی موری اور چاندنی رات کے بیچ حسن اور بد صورتی کی جو ہزار ہا مختلف مثالیں ہیں انھیں یہ نظر دیکھ نہیں پاتی۔ لڑکیوں پر اچھٹی سی نظر ڈالنا اور انھیں یہ پ کرنے میں صرف ہلکے اور تیز بخار کا، صرف ڈگری کا فرق ہے تو ہر مرد ایک امکانی زمین پست ہے۔  
 چلیے یہ بات قبول کرنے میں اتنی دشواری بھی نہیں کیوں کہ ہر مرد میں ایک امکانی مجرم، ایک امکانی قاتل چھپا ہوتا ہے۔ لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ ہم مجرموں کے بیچ میں رہتے ہیں۔ رہتے تو ہیں ہم کم و بیش نازل انسانوں کے درمیان ہی چاہے نازل کا ہم کوئی درجہ مستحق نہ کر سکیں۔  
 جرم کے ظاہر ہونے پر ہی ہم سمجھتے ہیں کہ انسان کتنا ناقابل پیش بینی ہے لیکن انسان پر یقین اور اعتبار نہ ہو تو خاندانی اور سماجی زندگی ممکن نہ رہے۔ ایسی دنیا کا تصور خوش کن نہیں جس میں سب کے سب انسان پاکباز ہوں یا سب بد طینت۔

بانو قدسیہ نہ صرف یہ کہ "اہل الرائے" ہیں بلکہ مہاسب الرائے ہونے پر بھی بضد ہیں۔  
 دانشوری کی میان سے نکلے ہوئے یہ دونوں وہ خنجر آبدار ہیں جو بلا پس و پیش براہ راست فن کاری کے سینے میں بیوست ہوتے ہیں۔ اسی لیے ناول نگار تو وہ ہر شخص ہو سکتا ہے جس کے پاس سماجی گپ یا سکندلز کا کھوڑا بہت دیکھا بھالا یا سناسنا یا مسالہ ہو، لیکن فن کار یعنی وہ ناول نگار جو ناول کو فن کی سطح پر برستا ہوا تناکم یا بے ہمتی اور اردو میں تو اس قدر نایاب ہے کہ قرۃ العین کا نام لیتے ہوئے بھی قلم رکھتا ہے گواہ تو شہر میں وہی ایک قاتل رہ گئی ہیں۔ ناول نگار کے بطن سے فن کار کو پیدا کرنے کے لیے سب سے پہلا کام تو یہ کرنا پڑتا ہے کہ ناول نگار نے بطور ایک فرد کے بانو قدسیہ کی طرح اپنے شوہر اور ان کے پہنچے ہوئے دوستوں کی صحبت میں علوم باطنی کی گمراہ کن کتابیں پڑھ کر جن غلط تصورات سے ذہن کو بھر رکھا ہے ان سے نجات حاصل کی جائے۔ یہیں پر حقیقت نگاری غیر شخصی آرٹ، اور معروضیت کے نسخے ہو میو بیچتی دواؤں سے (جن میں محترمہ کو دل چسپی ہے) زیادہ کام دیتے ہیں۔ یہ میں کہہ چکا



ہوں کہ بانو قدسیہ کی شخصیت پہلو دار اور دل آویز ہے۔ انھوں نے ادب اور تاریخ کم لیکن دوسری چیزیں جوائب کے کام نہیں آسکتیں زیادہ پڑھی ہیں۔ اس معاملے میں وہ قرۃ العین حیدر سے بالکل مختلف ہیں۔ مس حیدر ان چیزوں کو زیادہ پسند کرتی ہیں جو ان کے تخلیقی کام میں معاون ثابت ہوں۔ بہر حال بانو قدسیہ کی ایک دل چسپ شخصیت ہے اور یہی شخصیت ان کی فن کاری میں حائل ہے۔ شخصیت سے گریز اسی کو لازم آتا ہے جس کی شخصیت ہو۔ بانو قدسیہ کی شخصیت نے ان کے اندر سے فن کار کو پیدا کرنے ہی نہیں دیا۔ میں تو کہوں گا بطور فن کار کے انھوں نے حلال کا رزق نہیں کمایا۔ ناول کے آرٹ کے لیے شخصی ظن و قیاس کے جالوں کو ذہن سے دور کرنے کی جو محنت ایک فن کار کو کرنی پڑتی ہے اس آزمائش سے وہ جی چڑا گئیں۔ اس سے پہلے کہ ناول فن کار کے ہاتھ میں جنم لے۔ اس نے فلسفی کے ہاتھ میں دم توڑ دیا۔

اب فن کی سطح پر ہی رہ کر بات کریں تو ”راجہ گدھ“ کی تعمیر ایک ناول کے طور پر نہیں ہوئی ہے۔ تین الگ الگ کہانیاں ہیں۔ ایک سبکی کی، دوسری غابدہ کی تمسیری طوائف انمل کی جن میں باہم کوئی ربط نہیں اور انھیں آپس میں جوڑنے والا ناول کا راوی اور مرکزی کردار قیوم ہے۔ ناول کے سبھی کردار چوبین ہیں۔ ایسے بے جان کاٹھ کے اٹو کہ ان کے قریب دو صفحات تک بیٹھنا بھی سوان روح ہے۔ ناول میں کرداروں کی صحبت صحبت نامنس بن جائے تو ناقابل برداشت بن جاتی ہے۔ ان کرداروں میں صرف دو کردار دل چسپ ہیں۔ غابدہ اور انمل۔ لیکن ناول کا سب سے زیادہ غیر دل چسپ نکمّا، بے معنی امر کھنا پڑ مردہ، بیمار اور انتہا درجے کا بور کردار قیوم کا ہے جو اتفاق سے بلکہ ناول نگار کی بے پروائی سے نہایت ہی اٹکل طریقے پر ناول کا مرکزی کردار بن گیا ہے۔ اول تو وہ اس قدر انفعانی، بیمار، اعصاب زدہ، حس مزاج سے عاری اور نکمّا ہے کہ اسے تو پہلی ہی کہانی میں آفتاب اور سبکی کی محبت کے راوی کا رول ادا کر کے رخصت ہو جانا چاہیے تھا۔ وہ پہلی کہانی کا راوی رہتا تو کالج کے نوجوان طالب علم اور آفتاب کے روم پارٹنر اور دوست کے طور پر آتا اور رخصت ہو جاتا۔ لیکن بانو قدسیہ کو تو اس کے گھلے میں دو اور کہانیوں کی مالا میں ڈالنی تھیں اور اسے گدھ بنانا تھا۔ قیوم مرکھنا ہی نہیں بلکہ مرا ہوا کردار ہے، بدبودار جس کے تن پر



نوشت سڑ گیا ہے لیکن بانو قدسیہ اسے چھوڑتی نہیں، قلم کی چوپنج سے نوچتی بھنجھوڑتی رہتی ہیں۔ وہ اس قابل نہیں کہ سیمی کا ہمدرد اور غم گسار بنے۔ لاماصل محبت کی ماری ہوئی اس قریب الگ لڑکی کا نہ صرف وہ غم گسار بنتا ہے بلکہ بستر کا ساتھی بھی۔ سیمی کو پروا نہیں کیوں کہ آفتاب کو اپنی روح دینے کے بعد اور محبت میں ناکام ہونے کے بعد وہ اپنے بدن کی تذلیل کیے جاتی ہے۔ بانو قدسیہ لکھتی ہیں:

”جب آفتاب کو اس کے جسم کی ضرورت نہ تھی تو اس کا جسم کوڑے کا ڈھیر تھا۔ اب اسے فکر نہ تھی اس کوڑے کے ڈھیر پر کون اپنی غلاظت پھینکتا ہے۔ ایک اور جگہ لکھتی ہیں:

”در اہل مغربی تعلیم نے اس کے اندر ایک خاص قسم کی منفرد و نفا پیدا کر دی تھی۔ جس کا تعلق صرف روح سے تھا اسے جسمانی تعلقات کی رقی برابر پر وا نہ تھی۔“

اب دیکھیے بانو قدسیہ تو پورے مغرب کو یہ سبق بڑھانا چاہتی ہیں کہ ان کے تمام اعصاب زندگی اور نوجوانوں کے جنسی انتشار اور اس کی پیدا کردہ دیوانگی کا سبب رزق حرام ہے اور زنا بھی رزق حرام ہی کے ذیل میں آتا ہے۔ لیکن مغرب کی کوششیں تو رُوح اور جسم کی ثنویت کو ختم کرنے کی رہی ہے۔ آج سے نہیں جان ڈن کے زلمے سے۔ ایک نظر سے دیکھیں تو مادہ پرست تمدن بدن کی حرمت کا قائل ہے کیوں کہ رُوح کے مذہبی تصور کے ضعیف ہو جانے کے بعد آدمی کا بدن ہی اس کی جان ہے، زندگی ہے، اس کا کل اثاثہ ہے۔ مشرق نے تصورات کی خاطر عصمت، عورت، لاج، خاندان، نیکی، پوئیتا کی خاطر بدن کے خلاف جو جرائم روا رکھے ہیں ان کے شاہد تو تاریخ کے وہ منظر نامے ہیں جو دختر کشی، سستی، بیوہ یا مطلقہ یا کنواری عورتوں کے جلنے بدنوں کے دھوئیں سے دھندلائے ہوئے ہیں۔

ہمارے مذاہب بھی تو رُوح کو بچانے کی خاطر، واسنوں کو دہانے اور بدن کے تعاصنوں کو کچلنے کے لیے بدن کو کسی کسی کٹھنایوں میں مبتلا کرنے کی تلقین کرتے ہیں۔ جدید مغربی لڑکی رُوح اور جسم کی ایسی کسی ثنویت کی قائل نہیں۔ آزادی جنسی ہو یا ذہنی اپنے مسائل لاتی ہے جو غلامی جمود



ورگھٹن کے پیدا کردہ مسائل سے مختلف ہوتے ہیں۔ آزادی سے ہم اس لیے خوف کھاتے ہیں کیوں کہ عورتوں اور بچوں اور غریبوں اور انفلیتوں کو دبا کر کچل کر ہم نے اپنے لیے جو آسائشوں آسودگیوں اور رعایتوں سے چھلکتا ہوا معاشرہ قائم کیا ہے اس کی بنیادیں اکھڑ جاتی ہیں۔

دوسری کہانی عابدہ کی ہے جو ایک مڈل کلاس بیاہتا عورت ہے۔ قیوم کی بھابی کی رشتہ دار ہے۔ اس کا شوہر ایک معمولی دکاندار ہے جس سے اس کی بنتی نہیں ہے۔ وہ قیوم کے کمرے میں آتی رہتی ہے اور نہایت شوخ اور دل چسپ باتیں کرتی ہے۔ گاؤدی قسم کے قیوم کے مقابلے میں وہ نہایت شوخ اور چٹخیل ہے اور جہاں قیوم کی آزاد خیالی اور آزادہ روی بے جان اور پڑ مردہ ہے وہاں عابدہ کی مذہبی آرکھوڈو کسی ٹھوس اور جاندار ہے۔ عابدہ ناول کا سب سے جاندار کردار ہے لیکن بانو قدسیہ خود سمجھ نہیں پاتی کہ وہ اس سے کیا کام لینا چاہتی ہیں۔ کچھ سمجھ میں نہیں آتا تو وہ بھی قیوم کو اس کے ساتھ ہم بستر کر دیتی ہیں۔ بانو قدسیہ پھر خدا بنی بیٹھی ہیں کہ جس سے جو چاہا کام لے لیا۔ اس ناول کا ہی نہیں بلکہ ان کے افسانوں کا بھی جن میں سے بعض بہت اچھے ہیں یہی حال ہے کہ وہ کرداروں کی نفسیات اور شخصیت کو حساب میں رکھے بغیر جو جی چاہا ان سے کروا لیتی ہیں جس سے یہ احساس ابھرتا ہے کہ وہ بنیادی طور پر کردار کی نہیں پلاٹ کی انسانہ نگار ہیں اور یہی ان کی سب سے بڑی کمزوری ہے۔ پلاٹ میں عمل کردار کے تسلط میں نہیں رہتا بلکہ اس پر بھی قبضہ بانو قدسیہ کا ہی رہتا ہے اور ان کا یہ تصنیفی رویہ انھیں آرٹ کے دائرے سے نکال کر مقبول عام اور تفریحی ناولوں کے دائرے میں لے جاتا ہے۔ اردو کی زیادہ تر خواتین ناول نگار اس کمزوری کا شکار رہی ہیں۔ ان کے مقاصد تو عورت کی ٹریجڈی اور معاشرتی نا انصافی کو پیش کرنے کے ہوتے ہیں لیکن فنی خام کاری کے سبب وہ پلاٹ میں ایسی گریں لگاتی ہیں، اتفاقات اور سانحات سے کام لیتی ہیں اور نفسیات ہی نہیں بلکہ اخلاقیات کے پرچھے اڑا کر کہانی کو ایسا موڑ دیتی ہیں جو فلموں، ٹی وی سیریلوں اور تفریحی ناول لکھنے والوں کا شیبوہ ہے۔ سچ بات تو یہ ہے کہ یہ لکھنے والے آرٹ کا ڈسپلن قبول ہی نہیں کرتے۔ یہ ڈسپلن اتنا جانکاہ ہوتا ہے کہ ان کا سہل انگار اور بے لگام تخیل اس کی تاب ہی نہیں لاسکتا۔ ناول نگار کو کردار کے نفسیاتی ارتباط اور اس سے سرزد ہونے والے افعال کا نہ صرف پابند ہونا



پڑتا ہے بلکہ ان کا ذمہ دار اور جواب دہ بھی۔ آفتاب سہمی سے شادی نہیں کرتا۔ سہمی ماڈرن لڑکی ہونے کے باوجود اس کی محبت میں گھل گھل کر مرجاتی ہے۔ سہمی اپنے ٹھنڈے بدن کو قیوم کے حوالے کر دیتی ہے۔ قیوم ایک زندہ لاش سے زنا کرتا رہتا ہے کیونکہ اسے سہمی سے محبت ہے۔ سہمی سے صحبت کرنے کے لیے وہ اپنے بدن سے اپنی روح نکال دیتا ہے اور اس میں آفتاب کی روح بھر لیتا ہے۔ سہمی اس طرح قیوم کے ساتھ نہیں بلکہ آفتاب کے ساتھ ہم بستری کا فریب پیدا کرتی ہے۔ یہ پورا کارخانہ ایک معنی میں باطنی ہے۔ روحانی ہے، پراسرار ہے نفسیات سے ماورا ہے۔ اس کی تقسیم ایک ہی تصور کے دائرے میں ممکن ہے۔ ذوق حرام مردار خواری اور گدھ جاتی۔ اور یہ تصور غیر انسانی، غیر عقلی اور بے معنی ہے۔ اتنی غیر ہم آہنگی کو صرف تفریحی ناول ہی برداشت کر سکتا ہے۔

فن کارانہ ڈسپلن اور نفسیاتی سلیقہ مندی کی یہی کمی قیوم اور عابدہ کے تعلقات میں نظر آتی ہے۔ ایک طرف اخلاق کا مذہبی احساس رکھنے والی شوخ چھپل لڑکی دوسری طرف اخلاق باختہ اعصابی مریض تجسس پسہی ہوتا ہے۔ یہ کہانی کیا کھل کھلاتی ہے۔

عابدہ اور قیوم کے تعلق کی کہانی ایک اُمید پیدا کرتی ہے کہ اس کہانی میں کوئی نہ کوئی رمز پوشیدہ ہوگا۔ گو یہ کہانی خشک جبین کا گلاس نہیں کیوں کہ عابدہ نشہ آور تند و تیز شراب ہے، لیکن قیوم اس شراب کا استعمال نشہ کے لیے نہیں عرفان حاصل کرنے کے لیے کرتا ہے وہ عابدہ سے مباشرت کرتا ہے اپنی کندہنی کو بیدار کرنے کے لیے۔

اور کندہنی کا سبق بانو قدسیہ نے اچھے ڈھنگ سے پڑھایا ہے۔ باطنی علوم میں وہ ایک ایور برج طالب علم کی طرح ہوم ورک کر لیتی ہیں۔ ناول میں ایسے علوم اور ہوم میڈ نظریات کا بنانے والا اور بانو قدسیہ کا ماؤتھ پیس پر وقیم سہل ہے جو باتوں ہی بذریعہ ہے پڑھا لکھا ہے لیکن بطور ایک کردار کے بے جان، چوبین اور سپاٹ ہے۔ اتنا علم، اتنی شوخی، اتنی طاری کے باوجود وہ کوک بھرے کھلونے کی مانند ہے۔ باتوں کے ساتھ وہ بھی اندر سے خالی ہو جاتا ہے۔ اس میں کوئی شخصی وصف نہیں۔ جو کچھ ہے اکتسابی ہے۔ حقیقت میں اکتسابی بھی نہیں کیوں کہ مصنف کا ماؤتھ پیس ہونے کے سبب وہ ایسا کھیل ہے جس میں وہ اپنے علوم کا بھس بھرتی رہتی ہیں۔ ایسے لوگ، زندگی میں بھی غیر دل چسپ ہوتے ہیں کیوں کہ وہ لوگ سادھنا کے پتھک نہیں ہوتے محض اپاسک ہوتے ہیں۔



راہِ طریقت پر قدم نہیں رکھتے چلنے کا دم بھرتے رہتے ہیں۔ بانو قدسیہ اتنی تو خود غرض ہیں کہ پروفیسر سہیل کا بطور ولیٹ پیپر باسکٹ استعمال کرنے کے بعد اسے غارت کرنے کے لیے بیمارے کو اخلاقی دوغلے پن کا شکار بناتی ہیں۔ وہ باتیں تو بڑے آدرشوں کی کرتا ہے لیکن اسے اپنی گریڈ، اپنی تنخواہ میں اضافے اور اپنی ترقی کی زیادہ فکر رہتی ہے۔ سنستی آتی ہے یہ دیکھ کر کہ ایک بے رنگ بے رونق زندگی کی اتنی سی رنگ آمیزی بھی محترمہ برداشت نہیں کر سکتیں۔ ایسی بے کیف زندگیوں کو گلنار کرنے کے لیے تو گناہ بھی مباح ہے۔

بہر حال پروفیسر سہیل قیوم کو کنڈیمنی پر لکچر ملتے ہیں۔ وہ دھان پان اعصاب زدہ یقینی لونڈا جو کھاٹ سے لگا رہتا ہے پروفیسر کی باتیں سن کر تانترک یوگیوں کی طرح اپنی کنڈیمنی کو عرفان کے چکر میں داخل کرنے کے لیے عابدہ کے ساتھ سمجھوگ کرتا ہے۔ عابدہ بھی اتنی جلد ضامند ہو جاتی ہے گویا وہ ناروے سے آئی ہے جہاں لڑکے لڑکیاں کالج کے ہوسٹلوں میں ساتھ ساتھ سوتے ہیں، جو چاہے آپ کا حسن کرشمہ ساز کرے۔

لیکن بانو قدسیہ کے ناول میں سمجھوگ ہمیشہ بے اثر رہتا ہے۔ لاعامل کا لفظ اس لیے استعمال نہیں کرتا کہ وہ بانو قدسیہ کی مابعد الطبیعیات کا گہرے معانی سے بے نیاز ایک ایسا لفظ ہے جسے بے وضو چھونا نہیں چاہیے۔ بے اثر سے میرا مطلب ہے کوئی معنی خیز تجربہ نہیں بنتا۔ بانو قدسیہ خواہ مخواہ منشی معاملات کے بیان میں بے جھجک ہونے کا ڈھونگ کر رہی ہیں۔ کون نہیں جانتا کہ وہ ایک دین دار با حیا خاتون ہیں۔ لیکن وہ فن کے جس دائرے میں قدم رکھ رہی ہیں وہاں تو سراسر بے حیائی کی ضرورت پڑتی ہے۔ ایسی بے حیائی مثلاً نارمن میلر، ہنری ملر، میری مکار رکھی، جان ایڈلنگ، کنگز لے ایس، اور آئرس مرڈوک کے یہاں نظر آتی ہے۔ یہ ہارڈ کور پورنو گرافی ہے لیکن چوں کہ فنی مقصد کے لیے ہے اس لیے معیوب نہیں ہے۔ اس کے مقابلے میں منٹو اور عصمت تو بالکل با حیا لکھنے والے ہیں۔ جدید فنکشن میں پورنو گرافی کی ہر کی مختلف وجوہات ہیں۔ سب سے پہلی ضرورت ایک پراکتفا کروں گا۔ جدید مادہ پرست تمدن اگر بدن سے ماورا کچھ نہیں دیکھتا تو بدن اور اس کے تجربات، ان تجربات کا کیف اور کرب، جس اور بد صورتی دونوں کھل کر سامنے آنے چاہئیں۔ فن کاری کو کلی نیکل معروضیت کی بلندی پر لے جانے میں جان ایڈلنگ کے آرٹ



کا حسن رہا ہے۔

لیکن محولہ بالا تمام فن کار باہم مل کر بھی تانترک یوگ سادھنکے ذریعے کنڈلینی کے سانپ کو حرکت میں لا کر عرفان کے چکر میں داخل کرنے کا عریاں ترین اور منحس ترین بیان کا تہیہ کریں، تب بھی انھیں کامیابی نصیب نہیں ہوگی کیوں کہ ایسے باطنی پراسرار تجربات (اگر واقعی ان کی کچھ حقیقت ہے) لفظوں کی گرفت میں نہیں آتے۔ یہی نہیں بلکہ اگر انھیں بیان کرنے کی کوشش کی جاتی ہے تو مضحکہ خیز معلوم ہوتے ہیں۔ چنانچہ ادب میں زیادہ تر ایسی باتوں کا بیان طنز و مزاح کے ذریعے ہی ہوتا ہے۔ ملاحظہ ہو عزیز احمد کا افسانہ "تصویر شیخ" یا ڈی کیمرون کی کہانیاں یا بالزاک کی DROLL STORIES یہی نہیں بلکہ ہمارے یہاں پاکھنڈی مہاتماؤں، عیسار درویشوں، مسٹھ اور خالقاہوں کے سادھوؤں، راہبوں راہباؤں، رمنے کے فقروں پیروں، برہم چاریوں، بھوت پریت جھاڑنے والے مجادروں وچ ڈاکٹروں گویا پورے مافوق الفطرت عالمک کے اداکاروں پر جواب ملتا ہے وہ انھیں بے نقاب ہی کرتا ہے۔ یا پھر بڑے رشی متنیوں، تپسویوں، اور سنتوں کی ترغیبات کے افسانے ہیں جس کا آرکی ٹائپ مینکا کے ذریعے وشوا متر کے تپ کا بھنگ ہے۔ اور فلاہیر کی سینٹ انونی کی ترغیب کا افسانہ ہے اور ٹالسٹائی کی وہ شہرہ آفاق تین کہانیاں جن میں تپسویوں کی جہنی ترغیبات کا نہایت ہی خوب صورت بیان ہے۔ چچوف کے یہاں پادریوں اور راہبوں پر بے حد خوب صورت کہانیاں ہیں لیکن وہ ان کی اندرونی بے قراری کا بیان کرتی ہیں۔ ڈھونگی مہاتما ہمارا سکتہ بند مزاحیہ کردار رہا ہے۔ اور آخر میں جان اپڈائک کا ناول ایس (S) دیکھیے جس کا موضوع آپاریہ رجش جیسے مہاتما کا امریکہ میں آشرم ہے۔ اس کے طنز کی زد میں پوری مشرقی روحانیت ہے بے شک یہ ناول TOUR DE FORCE ہے اور ہندو تھیولوجی، مانی تھیولوجی اور روحانیت کو تخیل میں جذب کر کے لکھا گیا ہے، اس لیے دل چسپ ہونے کے باوجود معمولی درجے کی چیز ہے جو پھر اس بات کا ثبوت ہے کہ ایسے ناول اپنی تمام ہنرمندی کے باوصف دستاویزی، مطالعاتی اور اکتسابی ہوتے ہیں اور ان کا مصنوعی پن انھیں آرٹ کے مندرجہ ترین نمونے کی سطح پر پہنچنے نہیں دیتا۔

یہ باتیں میں ملکہ اندیشہ کی ایک نقطہ نظر سے نہیں لکھ رہا ہوں، گو ذاتی طور پر ان امور کی طرف



میرا نقطہ نظر یہی ہے۔ میرے کہنے کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ مذہبی، روحانی یا مافوق الفطری تجربات ادب کا موضوع نہیں بن سکتے۔ دنیا بھر کا قدیم اور عہد وسطیٰ کا ادب اسی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ شاعری کی تو خیر بات ہی الگ ہے کہ تصوف، ماورائیت اور سریت اس کے خمیر میں پڑے ہوئے ہیں۔ ہم ہماری بات کو ناول اور ڈرامے تک محدود رکھیں اور تو اور ہر نارڈشاسٹک کا شاہکار جان آف آرک پرہے۔ گناہ اور کفارے کی تھیم ہاتھورن اور گراہم گرین میں دیکھیے۔ عیسائیت کی لہر دوستوؤں کی میں ملاحظہ کیجیے۔ بہمن ہمیں اور گراہم گرین کا نام یوں لے ہی چکا ہوں یہ بھی نہیں بلکہ

SAINT HOOD یا ولایت کے موضوع پر آسٹریلین ناول نگار مورس ویسٹ کی ناول دیکھئے خود جان ایڈانک نے خوب صورت کہانی SAINT کے عنوان ہی سے لکھی ہے۔ اس موضوع پر ایلیٹ کے ڈرامے بیسویں صدی کا گراں بہا سرمایہ ہیں، اور ازاک منگر نے تو حیران کن کہانیاں لکھی ہیں۔

رہا جنس کی سریت اور ماورائیت کا معاملہ جس میں بانو قدسیہ کو دل چسپی ہے تو کاش وہ لارنس کے دوچار ناول ڈھنگ سے پڑھ لیتیں۔

اور جہاں تک متصوفانہ تجربات کا تعلق ہے پورا روحانی ادب فطرت کی سریت کے مکاشفہ سے بھرا پڑا ہے۔ اور کامیو کے افسانے زانی عورت AN ADULTEROUS WOMAN کو تو میں مکاشفہ کا شاہ کار سمجھتا ہوں جس میں صحرا میں تاروں بھرے آسمان کا عورت کا پراسرار متصوفانہ تجربہ مباشرت کے ابہتاج کے استعارے کے ذریعہ ظاہر ہوا ہے۔

”راجہ گدھ“ کی تیسری کہانی قیوم سے عمر میں بیس سال بڑی امثل طوائف کی ہے۔ امثل کا کردار اس وقت تک دل چسپ رہتا ہے جب تک وہ قیوم کے متعلق جذباتی اور اپنی دکھیلی ذات کے تعلق سے رقت انگیز نہیں بنتی۔ دونوں کے جنسی تعلق میں کوئی معنویت اور باہمی رگائیں نفسیاتی گہرائی اور جذباتی پیچیدگی نہیں ہے اور گو امثل کی طرف بانو قدسیہ کا رویہ سخت گیر نہیں لیکن ان کے اندر جو مولوی بیٹھا انھیں رزق حرام کا سبق پڑھا رہا ہے وہ انھیں زیادہ انسانی اور زیادہ ہمدردانہ رویہ اپنانے بھی نہیں دیتا۔ ناول میں طوائف کو لانے کی کوئی ضرورت ہی نہیں تھی کیوں کہ اس کا رزق سرسرا حرام کا اور اس کا وجود گناہ آلودہ ہے۔ لیکن منٹو ایسا نہیں سمجھتا۔ وہ



نہ طوائف کے وجود کو گنہگار سمجھتا ہے نہ اس کی کمائی کو رزقِ حرام۔ بلکہ اس کی نظر میں وہ سب سے زیادہ حلال کی کمائی ہے۔ اسے اس کے پیشے پر نہ اعتراض ہے نہ اسے گھن آتی ہے۔ اس نے طوائف پر جو کچھ لکھا اس کا مقصد تو اسے سیتا اور مریم ثابت کرنا تھا نہ اس کے وجود پر لگی کالک کو دھونا۔ بلکہ صرف یہ بتانا تھا کہ وہ ہماری تمھاری دنیا کی دوسرے انسانوں جیسی ہی ایک عام عورت ہے جس کا پیشہ اس کی انسانی شخصیت کو کم یا زیادہ اچھا نہیں بناتا۔ وہ اندر سے عورت ہی رہتی ہے۔ جس کے اندر دینی جذبات اور احساسات دوسری عورتوں سے مختلف نہیں ہوتے۔ وہ بھی بے لوث اور دردمند اور مامتا سے بھری ہو سکتی ہے۔ یہ ایک بہت بڑا انقلابی قدم تھا۔ دراصل منٹو نے قلم کے ایک ہی جھکے سے گناہ اور ثواب کے مذہبی پیمانوں کو انسانی اعمال کی کسوٹی کے درجے سے خارج کر دیا۔ اگر آپ حائی کی "بیوہ کی مناشا" کو غور سے پڑھیں تو وہاں بھی یہی رویہ کار فرما نظر آئے گا۔ حائی نے بھی بیوہ کے ایسے کوفتوں انسانی سطح پر سمجھنے کی کوشش کی ہے اور اس کا کوئی مذہبی یا ماورائی حل تلاش نہیں کیا۔ بیونیم اس طرح آرٹ کا بہت اہم عنصر بنتا ہے۔ اس کی جگہ مذہب دردمندی نہیں بلکہ عقائد کی سخت گیری لے کر آتا ہے۔ بہر حال اہلِ عقل کو اس کا بیٹا قتل کر دیتا ہے اور یہ کہانی بھی ناول کی معنویت میں کچھ بھی اضافہ کیے بغیر ختم ہو جاتی ہے۔ فلموں اور مقبول عام ناولوں میں ان عورتوں کو جو زنا، الجبر یا گناہ کا شکار ہوتی ہیں حادثے یا قتل کے ذریعہ خارج کر دیا جاتا ہے تاکہ کہانی کے سلجھتے رہاگوں میں وہ کوئی اُلجھاؤ پیدا نہ کریں۔

اول کا آخری باب "رات کے پچھلے پہر" ہے۔ اور اس کا فیلی عنوان ہے "موت کی آگاہی" اس باب میں ناول کی ساری گتیاں سلجھ کر پھر سے اُلجھ جاتی ہیں۔ قیوم اب آخری تجربے سے گذر رہا ہے یعنی شادی کر رہا ہے۔ گویا ناول زندگی حاصل کرنے کا یہ اس کا آخری علاج ہے۔ پہلا قدم۔ بہر حال وہ اپنی جہانی مصوالت سے لڑکی تلاش کرنے کے لیے کہتا ہے لیکن اس شرط کے ساتھ کہ لڑکی باکرہ ہو۔ گویا یہی غائبہ امثل کے مردار جسموں کا گوشت کھا کر گدھ تھک گیا ہے۔ سوال یہ ہے کہ مطلقہ کیوں نہیں۔ نیاز مختوری کے شہاب کی طرح بیوہ کیوں نہیں؟ یہ تو مردار نہیں ہوتیں بلکہ مظلوم ہوتی ہیں۔ بہر حال روشن نام کی ایک لڑکی سے اس کی شادی ہوتی



ہے جو حجلہ عروسی میں قیوم کو بتاتی ہے کہ وہ ایک بچے کی ماں بننے والی ہے۔ قیوم پر بھلی تو گرتی ہے لیکن وہ سنبھل جاتا ہے۔ روشن کو اپنی ہی گلی کے ایک پتنگ بنانے والے کے لڑکے افتخار سے محبت تھی۔ بچہ اسی کا ہے اور افتخار جدہ میں ہے فطری طور پر قیوم روشن سے کہتا ہے کہ وہ افتخار کو خط لکھے۔ وہ طلاق دے کر افتخار کے ساتھ اس کی شادی کر دے گا ورنہ اس کے بچے کو اپنالے گا۔ گدھ میں سے اب نئے قیوم کا جنم ہوتا ہے جو سنت ہے۔ لیکن قیوم کے لیے اب سنت بننا کچھ مشکل نہیں تھا۔ وہ موت کے قریب ہو رہا تھا اور اس باب پر موت کے گہرے سائے پڑے ہیں۔ لوگوں میں، چیزوں میں، اپنی زندگی میں اس کی دل چسپیاں جو شروع ہی سے کم تھیں اب ویسے بھی نہ ہونے کے برابر رہ گئی تھیں۔ روشن کو اپنے پاس رکھ کر بھی کیا کرتا۔ بلکہ ٹھیک ہی ہے کہ افتخار موجود ہے اور وہ حق دار کو اس کا حق پہنچاتا ہے ورنہ روشن سانپ کی وہ چھوٹی نذر بن جاتی جو نہ نکلتے بنتی ہے نہ اُگلے۔ لہذا گدھ میں سے سنت کے جنم کا جو علامتی فائدہ میں بالوقدسیہ کو دینا چاہتا تھا وہ بھی نہیں دے سکا۔ اس کہانی کی مشابہت منٹو کے شاہ کار ”باسط“ سے ظاہر ہے۔ لیکن باسط میں سے ایک وردمند انسان اس وقت جنم لیتا ہے جب وہ اپنی دلہن کو جس نے حمام میں حرام کے بچے کا اسقاط کیا ہے اپنا لیتا ہے۔ یہاں شیطان میں سے سنت نہیں بلکہ عام انسان میں سے ایک وردمند انسان کا جنم دکھایا گیا ہے جو بالآخر سنت کے مقام کو ہی چھوتا ہے۔

ان المجاہدوں کے علاوہ آخری باب میں روحانیات کا بھی بہت زور ہے۔ ارواح کو بلایا جاتا ہے اور ان سے باتیں ہوتی ہیں۔ ایک بزرگ ہیں جو تصور اسم ذات سے اگلی دنیا کھولتے ہیں جس سے انسان عالم ناسوت سے پرواز کرنا عالم ملکوت، جبروت اور لاہوت میں داخل ہوتا ہے۔ پتہ نہیں کون سے عقائد کے مطابق ایسا ہوتا ہے کہ مرنے کے بعد فرشتے روحوں کو چھوٹے بڑے ڈبوں یا کیسیول میں بند کر کے سمندر کی تہ میں چھوڑ آتے ہیں۔ کچھ روحوں کو ڈبے پر زور دیتی ہیں اور آزاد ہو کر سمندر کی تہ سے نکل آتی ہیں۔ باقی تہ میں قیامت تک کیسیول میں قید پڑی رہتی ہیں۔ ایک سائیں ہیں — جو یسٹریوں کے ذریعے قبر میں اترتے ہیں اور پروفیسر ہیل اور قیوم بھی اُن کے ساتھ قبر کے تہ خانے میں جاتے ہیں۔ یہاں انھیں موت کے فرشتے کی پھنکار گردن پر محسوس ہوتی



ہے اور یہاں وہ سچی اور قیوم کے باپ کی رُوح سے ملنے والے ہوتے ہیں۔ لیکن ایک دن قبر وھنس جاتی ہے۔ سائیں جی کو سادھی مل جاتی ہے اور قیوم باہر ہی رہ جاتا ہے سائیں جی کے ساتھ عالم بالا پرواز کرنے کا اچھا موقعہ گنوا دیتا ہے۔ "موت انسان کی محسن ہے۔ نہ آتی تو اس زندگی کو کتنی پامداری ہوتی جس میں حزن و ملال کے سوا کچھ نہیں" ایک نورانی بزرگ کہتے ہیں۔ "آج تم نے بہت بڑا موقعہ گنوا دیا۔ پیرو مرشد کے ساتھ چلے جلتے تو عاقبت سنور جاتی۔" انگلی جمعرات کو تم کو یہیں اس لڑکی کا دیدار ہو گا، جس کا تم نے ذکر کیا ہے۔ اگر چوک گئے تو ساری عمر کے لیے مجذوب ہو جاؤ گے حواس قائم رکھے تو اس سے فیض حاصل ہو گا۔ دیکھ لو عرفان اور دیوانگی میں بس ایک حواس کا فرق ہوتا ہے۔ حواس قائم رہیں تو عرفان نہ رہیں تو دیوانگی۔ بہر حال موت کی پرچھائیوں میں قیوم اتفاق سے موت کا سنہری موقعہ کھو کر زندہ رہ جاتا ہے۔ اور آفتاب لندن سے اپنے اہلکار مل بچے کو لے کر آتا ہے جو عجیب عجیب خواب دیکھتا ہے۔ چاند کو دو ٹکڑے ہوتے دیکھتا ہے۔ وہ اپنے آپ کو دنیا کا نجات دہندہ سمجھتا ہے۔ کبھی کبھی وہ فر فر عربی بولنے لگتا ہے۔ عبرانی میں باتیں کرتا ہے۔ "ابو! آپ کو نظر نہیں آتا وہ گنبد۔ اس کے DOME کے نیچے چودہ طاق ایک طرف۔ وہ دیکھیے ابو کبوتر اڑا ہے ہیں۔ مدینے کی سڑکوں پر لوگ بھاگ رہے ہیں اس گنبد کی طرف ... روسی، افریقی، امریکی ... اذان ہو رہی ہے ابو ... آپ کو لوگ بھاگتے ہوئے نظر نہیں آتے۔

اور ناول کا خاتمہ ان خوبصورت جملوں پر ہوتا ہے۔

"افراہیم خوابوں کی آخری سیڑھی پر سر بسجود بٹھا۔"

میں پاگل پن کی پہلی اور اسفل ترین سیڑھی پر محبوب کھڑا بٹھا۔

اور ہم دونوں کے درمیان انسان کا مسئلہ ارتقا کھینچی کمان کی مانند تنہا ہوا بٹھا، انسان کو

ایب نارل سے پیر نارل تک پہنچنے کے لیے جانے کس کس منزل سے گزرنا ہے؟

بس عام قاری ایسے ہی جملوں کے جھلمنے میں آجاتا ہے اور "راجہ گدھ" کے سحر میں

گرفتار ہو جاتا ہے۔ میں یہ کہہ چکا ہوں کہ بانو قدسیہ کی طاقت ان کی خشگفتہ زبان اور نیم رومانی

اسلوب میں ہے۔ یہ اسلوب کم از کم "راجہ گدھ" کی حد تک مصطورانہ اور مرتع سازانہ کم ہے



اور سوائے قیوم کی ماں کی موت کے کسی تصویر کو نقشِ گر اور پُر تاثیر نہیں بناتا۔ لیکن اس اسلوب کے جوہران کے انسانوں میں کھلتے ہیں۔ گو بہت سی کہانیوں کے کل پُر زے ٹھیک سے نہیں بیٹھتے، لیکن جب جب انسان کے وضعی رشتے موزوں ہوتے ہیں اسلوبِ انسان کو یک نخت عام سطح سے بلند کر دیتا ہے۔

اب انسانوں کی بات چھڑی ہے تو ”راجہ گدھ“ کی بحث کو میں ان کے ایک انسانے ”ہو نقش اگر باطل“ کے ذکر ہی سے آگے بڑھاؤں گا۔ استعاروں سے چھلا پھیل خوبصورت اسلوب میں نکھا گیا یہ انسانہ محبت کی تکون کی الم ناک کہانی ہے۔ ایک شادی شدہ ڈاکٹر جو ایک بچے کا باپ ہے ایک اور لڑکی کی محبت میں گرفتار ہوتا ہے اور شوہر بیوی اور یہ لڑکی تینوں ایک دوسرے کو اتنا چاہتے ہیں کہ وہ ایک دوسرے کے بائیں سب کچھ جاننے کے باوجود خاموش رہتے ہیں اور اسی خاموشی سے ایک دوسرے کو تباہ کر دیتے ہیں۔ بیوی نیند کی گولیاں کھا کر خودکشی کرتی ہے اور شوہر لڑکی کے ساتھ شادی کر کے مرحوم بیوی کی کمر بناک یاد اور نئے ازدواج کی مسرت میں زندگی گزار دیتا ہے۔ یہ انسانہ بھی شکبختین کا گلاس ہے۔ اور خوبصورت استعاروں کے برف کے ٹکڑوں سے لبریز ہے اس لیے قاری جُسکیاں لے کر پیتا ہے۔ لیکن افسانہ بے معنی ہے۔ چوں کہ یہاں رزقِ حرام کے نظریے کو اساس نہیں بنایا گیا اس لیے گدھ اور مردار خواری کا معنوی پہلو بھی نہیں ابھرتا۔ زیادہ سے زیادہ اس کہانی کو بیمار رومانیت کی نہایت ہی بھلجی اور جذباتی کہانی کہا جاسکتا ہے۔ رومانیت ایسی دلدل ہے جس میں بیوی کی خودکشی بھی دھنس جاتی ہے مجھے تو عنوان بھی سمجھ میں نہیں آیا۔ باطل نقش کس کا ہے۔ یہ عنوان تو سیکی آفتاب اور قیوم کی کہانی کا ہونا چاہیے لکھا کہ یہاں تینوں نقشِ باطل ہیں کہانی میں قیمت عطیہ یعنی بیوی چکانی ہے جو بے گناہ ہے اور نقشِ اسی کا مٹتا ہے۔

بانو قدسیہ کے افسانے عموماً عورت مرد کے اسی نوع کے آڑے ترچھے تعلقات پر مبنی ہیں جس کے سبب ان کے یہاں وہ رنگارنگی نہیں جو ایک بڑے افسانہ نگار کی دنیائے افسانہ بنی ہوئی ہے۔ اول تو یہ کہ زندگی ایسے رومانی قصوں سے عبارت نہیں۔ دوم یہ کہ زندگی محض ازدواج بھی نہیں۔ ذاتی طور پر میں تو محسوس کرتا ہوں کہ بانو قدسیہ کو عورت مرد کے تعلقات کی کہانیاں



لکھتے وقت بہت احتیاط سے کام لینے کی ضرورت ہے۔ ان کے قلم میں ایک خاص قسم کی مریضانہ رومانیت کا زہر اس قدر بھرا ہوا ہے کہ اس کی نوک ازدواجی جوڑے کو چھو جاتی ہے تو وہ سانپ کے کانٹے کی طرح نیلا پڑ جاتا ہے۔ صرف، سید کی سے مثال قائم کریں تو ازدواجی زندگی کا ایک رومان ہے جو "گرم کوٹ" میں جھلکتا ہے، ایک رزمیہ ہے جو "اپنے دکھ مجھے دے دو" میں بیان ہوا ہے۔ ایک المیہ ہے جس کا شاہکار "گرین" ہے اور ایک طریبیہ ہے جو "ہڈیاں اور پھول" میں نط ہر جھوٹا ہے۔ منٹو کے یہاں ازدواجی زندگی کے جنسی نفسیاتی پہلو اور عظمت کے یہاں اس کے جنسی نیز سماجی اور اخلاقی پہلو نمایاں ہیں۔ لارنس اور جان ایڈانک کی بے شمار کہانیاں ازدواجی زندگی کا شرف میں مطالعہ پیش کرتی ہیں۔ اس معاملے میں اہم نکتہ یہ ہے کہ افسانہ نگار کو نفسیاتی اور سماجی حقیقت کی بڑی پاس داری کرنی پڑتی ہے۔ چوں کہ ایسی کہانیاں انسانی تعلقات کی ہیں اس لیے لازمی طور پر ان کا سروکار طور طریقوں اور زندگی کے قریبوں سے ہوتا ہے جو نفسیاتی اور سماجی حقیقت نگاری کا تقاضا کرتی ہیں۔ بانو قدسیہ کی فن کارانہ کمزوری سامنے کی چیز ہے۔ ان کی حقیقت نگاری میں کھوٹ ہے۔

یہی بات ہم ان کی مذہبیت، روحانیت، سریت، ماورائیت اور تقصوف کے متعلق کہہ سکتے ہیں۔ یعنی یہ کہ انھیں جتنا ماورائی ہونا چاہیے تھا اتنی نہیں ملتا۔ ان کی ماورائیت بھی ارضی ہے اور روحانی سر بلندی اور سرشاری کی بجائے ان کے یہاں قبر کی تاریکیوں میں روحوں سے ملاقات کا بدن میں پھر بریاں پیدا کرنے والا بیان ملتا ہے۔ مذہب تقصوف اور روحانیت ان کے یہاں ایک رومانی احساس اور ماورائی تخیل کی توسیع نہیں بلکہ اس ذہنیت کا شاخسانہ ہے جو مذہب کو کمر شموں، قبروں، روحوں، خوابوں اور بشارتوں گویا عامیانا توہمات کے ایک پورے کارخانے سے بلند ہونے نہیں دیتا۔ ان کا سریت پسندانہ احساس نہ تاروں بھرا آسمان دیکھتا ہے نہ کہساروں کی خاموش باتیں سنتا ہے۔ نہ وہ رگ سنگ میں لہو کی گردش دیکھ سکتی ہیں نہ گل کی کلی چٹک کر انھیں کوئی پیغام دیتی ہے۔ جب موقع آیا کہ رومانی تخیل ایک جست لگائے اور ناپیدا کنار فضاؤں میں آوارہ بادل کی طرح اڑتا پھرے انھوں نے اس کے ہاتھ میں بدنامی ادا کیا اور وضو کرانے بٹھا دیا۔ ان کے یہاں روحانیت توہمات کی بیڑیوں میں جکڑی ہوئی ہے۔ اور تو



کچھ نہیں کاش وہ ہرمن ہیں کے ناول اور افسانے پڑھ لیتیں۔

مذاہبِ عالم کی بنیاد جہالت پر ہے۔ خدا کے قہر و غضب کا خوف، آفاتِ آسمانی، نارِ جہنم اور عذابِ قبر کا خوف، اور ان سب کا سرچشمہ ہے موت کا خوف۔ فطرت کے تناظر میں موت بقول حکیمت ان اجزا کی پریشانی ہے جس کے باہم ملنے سے زندگی کی نمود ہوئی مٹی لاکھوں کروڑوں سال سے ارب ہا ارب پرندے فطرت کی آغوش میں پیدا ہوتے بکھرتے اور پھر فطرت کا جزو بنتے رہتے ہیں کروڑوں کی تعداد میں چڑیاں کہاں پیدا ہوتی ہیں اور کہاں مرکھپ جاتی ہیں۔ ہمیں پتہ بھی نہیں چلتا۔ تمام جانوروں میں صرف آدمی ہے جو مرنا نہیں چاہتا۔ اس کی ابدیت کی خواہش نے دنیا کے تمام مذاہب کو ایسے ناکوں چنے چسوائے ہیں اور مابعد الطبیعیاتی طلسمات کے ایسے کارخانے کھلوائے ہیں کہ خدا اور اس کی خدائی مضحکہ خیز بن گئے ہیں۔ مذاہبِ موت کو انسان پر آسان کیا کرتے اسے اور مشکل بنا دیا اور ابدی عذاب کا پھندا اس کے گلے میں ڈال دیا۔ تصوف کا سب سے بڑا کارنامہ ہی یہ ہے کہ ایک ہی جست میں وہ تمام مذاہب سے بلند ہو جاتا ہے اور طاقت اور قہاری کو محبوبیت اور جہال میں بدل دیتا ہے اور خوف کی بجائے عشق کے جذبے کو اپنی اساس بناتا ہے۔ تصوف یا سیرت نے دنیا کے ہر ادب کو آتارنگ و آہنگ بخشا تو اس کا سبب یہی ہے کہ تصوف کا تعلق حسنِ عشق اور کیف و سرشاری اور انبساط و نشاط ہے۔ یہ بات غلط نہیں کہی گئی کہ تصوف مذاہب کی جمالیات ہے اور گیت سنگیت، رسم و رواج اور مٹیوں ٹھیلوں کے ذریعے ایک عام آدمی کی مذہبی زندگی میں تہذیبی رنگ بھرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے ناول ”چاندنی بیگم“ کا سب سے اچھا باب ”کلچر ہیرو“ کہے جس میں تصوف کے اسی تہذیبی تناظر کو خوب صورتی سے پیش کیا گیا ہے جب کہ ”گردش رنگ چمن“ میں میاں صاحب کے کرشموں اور معجزات کے ذریعے روحانی شخصیت کا جو خاکہ وہ تعمیر کرنا چاہتی تھیں اس میں انھیں اتنی کامیابی نہیں ملی۔

اس کا مطلب یہ نہیں کہ ناول روحانیت کا بیان نہیں کر سکتا۔ دراصل روحانی مکاشفاتی کا بیان گو خود شاعری کی دسترس میں نہیں ہے لیکن تخیل اور فطرت کے سرری تجربات کا بیان وہ کر سکتی ہے جیسا کہ ورڈز ورثہ اور شیلی کی شاعری سے ظاہر ہے۔ البتہ روحانی تلاش کی کہانی



ناول بہت اچھے طریقے پر سنا سکتا ہے۔ ہر من ہمیں کے ناول یہاں مثالی حقیقت رکھتے ہیں کرشمہ یا معجزہ اس تلاش کی آخری منزل ہو سکتا ہے جیسا کہ سامر سٹ مائٹ کے مشہور ناول "مون اینڈ سکس پنس" میں وہ رشی جس کے ہاتھ میں سکہ پگھل جاتا ہے اس تلاش کی آخری منزل ہے جس سے ناول کا آغاز ہوتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سادھک یا سالک راہ یا جاتری کی تھیم کا استعمال جس خوبی سے ہماری فلموں نے کیا ہے اس کی مثال ہمارے ناولوں میں نہیں ملتی۔

اب جب کہ فلم کا ذکر آ رہا ہے تو اپنی بات میں ایک فلم کے تذکرے پر ہی ختم کروں گا جس کی مشابہت "راجہ گدھ" کی تھیم سے بہت گہری ہے۔

مجھے پتہ نہیں اس دنیا میں رزق حرام سے کیا مراد لی جائے اور میں یہ بھی نہیں جانتا کہ آیا اس دنیا میں آدمی رزق حرام سے بچ سکتا ہے۔ لیکن اس دنیا میں ایک نہیں ہزاروں آدمی ایسے مل جائیں گے جو فیصلہ کرتے ہیں کہ وہ حطام دنیا کی لالچ میں نہیں پھنسیں گے اور رشوت نہیں لیں گے اور سرکار کی کوئی چیز اپنی ذات کے لیے استعمال نہیں کریں گے (یعنی حضرت علی کے اسوہ حسنہ کی پیروی کریں گے کہ بیت المال کا کام کاج پورا ہوا تو موم بتی بجھا دی اور اپنے مطالعے اور لکھنے کے کام کے لیے اپنی موم بتی جلانی) ہاں ایسے لوگ دنیا میں ہوتے ہیں اور بے داغ زندگی گزارتے ہیں۔

ایسے ہی ایک آدمی پر رشی کیش مکرجی نے فلم بنائی تھی جس کا نام تھا "ستیہ کام"۔ اس فلم کی کہانی راجندر سنگھ بیدی نے لکھی تھی۔ یہ ہندوستان کی چند بہت ہی اچھی فلموں میں شمار ہوتی ہے۔

"ستیہ کام" ایک ایسے آدرش وادی نوجوان کی کہانی ہے جو رشوت اور بے ایمانی کے پیسے کو ہاتھ لگانا پاپ سمجھتا ہے لیکن اس پاپ نگری میں اسے پاکیزہ زندگی گزارنے اور اپنانے کے لیے ایسی ایسی آزمائشوں اور کٹھنائیوں سے گزرنا پڑتا ہے کہ زندگی اجیرن ہو جاتی ہے۔ اس کے مرنے کے بعد اس کا ایک کلرک دوست اس کی بیوی سے کہتا ہے کہ وہ تو شری رام کرشن پر مہنس اور رمن ہمارے رشی قسم کا آدمی تھا۔ دیکھیے سنت ہمارے ریح میں ہوتا ہے تو ہم پہچانتے نہیں ہیں، جب وہ خاتواہ نشین ہوتا ہے تو ہمارے لیے سنت ہو جاتا ہے۔ اخلاقی آئیڈیلزم کی آخری



منزل SAINTLINESS ہی ہے اور اس منزل تک پہنچنے کے لیے آدمی کو بڑی یا مٹاؤں سے گزرنا پڑتا ہے۔ اس فلم کی خوبی یہ ہے کہ خیر و شر کی اس دنیا میں ایک معمولی آدمی اپنے اخلاقی استقلال کے ذریعے ایک عظیم آئیڈیل کا اثبات کرتا ہے۔ بالو قدسیہ کے ناول میں آئیڈیل کا اثبات نہیں ہے بلکہ آئیڈیل کے نہ ہونے کے منفی اثرات کا بیان ہے جو پوری انسانیت کا CONDEMNATION بن جاتا ہے۔ بیدی کی فلمی کہانی معمولی میں سے غیر معمولی آدمی کے جہنم کی داستان سناتی ہے اور "راجہ گدھ" اس ڈائمنشن سے محروم ہے۔ یہ بتانا بہت مشکل ہے کہ ایماندار آدمی کیا نہیں کھاتا۔ یہ بتانا بہت آسان ہے کہ گدھ کیا کھاتا ہے۔





# لوثر و اثری لوثر و اثری

(عنوان کے لیے افتخار جالب معذرت کے ساتھ)

اب جبکہ تاریخ انسانیت کی سب سے خوں خوار صدی — ہماری آپ کی پیاری بیسویں صدی — برقی روشنیوں میں جگمگاتی، منشیات کے نشہ میں چوراً AIDS کے جراثیم سے کھد بڑاتی کیمیائی آلودگیوں سے زہزاک، عالم گیر جنگوں، ملکی لڑائیوں، قبائلی خانہ جنگیوں اور نسلی اور مذہبی فسادوں کے لہو میں نہانی، شہر شہر بم کے دھماکوں، قریہ قریہ دہشت پسندی اور ہر کوچہ و برزن میں قتل و غارت گری کا ننگا کھیل کھیلتی رخصت ہو رہی ہے تو ایک سوال جو ابھر کر سامنے آتا ہے یہ ہے کہ کیا تمدن انسان کی کھال متنبہ بھی کھڑا ثابت ہوا۔ اس کا جواب ایک پادری کے یہ الفاظ ہیں کہ آدمی کا خون پیٹمہ کے پانی سے زیادہ ہی گاڑھا ثابت ہوا ہے۔ تہذیب اور تمدن صرف ظاہری چمک دمک ہے۔ آدمی کو ذرا گریبیے اور اندر سے خوں خوار بھڑیا باہر آئے گا۔ اب تو ہم ایوان کاراموزوف کی طرح یہ بات بھی نہیں کہہ سکتے کہ ”میں خدا کا انکار نہیں کرتا، لیکن اپنی ٹکٹ شکریہ کے ساتھ واپس کرتا ہوں“ کیوں کہ ٹکٹ واپس کرنے کے لیے خدا چاہیے، اور خدا یا تو نیپٹشے کے لفظوں میں مر گیا ہے یا اگر ہے تو کمپیوٹر عہد کے نٹ کھٹ بانک کی طرح ہائی ٹیک وارفیر کی وڈیو گیم کھیلتا نظر آتا ہے۔ اس جہاں سے بے نیاز جو اس کے شوق ایجاد کا ستم ظریف مذاق ثابت ہوا ہے۔

اقبال بھلے کہیں کہ تو نے رات بنائی اور میں نے دیا بنایا۔ پراسرار کائناتی رات کے سامنے دیا کتنا حقیر ہے اس کی طرف عسکری کو اشارہ کرنا تھا اور وہ کر گئے اور انسانی عظمت اور تسخیر فطرت کی باتوں کو پادر ہوا ثابت کر گئے۔ ٹیکنی سطح پر مشینوں کے اس کھیل میں بھلے آدمی دعویٰ کرے کہ مشینوں کی کلائی مروڑ سکتا ہوں، لیکن حقیقت یہ ہے کہ قدرت کے خلاف آدمی



باری ہونی جنگ لڑنا رہا ہے کیوں کہ یونانی المیہ ہیرود کی مانند پہلے ہی سے اس کا مقدر طے ہو چکا ہے۔ موت برحق اور یقینی ہے۔ اسے مرنا ہے اور موت ہر چیز کو بے معنی بنادیتی ہے۔ موت کا اختیار قدرت کے ہاتھ میں ہے۔ کائنات کتنی بے نیاز، کھٹورا خاموش اور پراسرار ہے۔ اپنا کوئی راز عیاں نہیں کرتی۔ اس کی اندھی طاقتوں کے خلاف آدمی کی لڑائی کتنی غیر مساوی المہاک اور اپنی آخری شکل میں مضحکہ خیز ہے۔ زندگی کی بازی تو آدمی جہم لیتے ہی ہار جاتا ہے کیوں کہ وجود میں آتے ہی اس کا سفر مسلسل عدم کی طرف ہے۔ زندگی گویا اپنی سرشت ہی میں ٹریجک ہے۔ زندگی کا المیہ قابلِ برداشت بنتا ہے اگر عدم محض خلا نہ ہو اور موت محض فنا نہ ہو۔ زندگی روشنی پالی ہے معنویت کے اس موتی سے جو عدم کے صدف میں ہوتا ہے۔ لیکن آدمی کا المیہ یہ ہے کہ مادی عقائد اور فلسفے اس کی خون چکان تاریخ کی تفہیم میں اس کی کوئی مدد نہیں کرتے۔ جس بات نے ایوان کاراموزوف کو نظامِ خداوندی سے بدل کیا تھا وہ اس دنیا میں انسان کا بے معنی دکھ اور بیتا بھتی۔ ایک غلام کے لڑکے نے زمیندار کے پیارے کتے کو پھتر مار دیا۔ زمیندار نے تمام غلاموں کو بڑی باغ میں جمع کیا۔ قصور وار لڑکے کے کپڑے اتار کر کہا کہ بھاگو اور پھر اس کے پیچھے شکاری کتوں کا غول چھوڑ دیا۔ ایوان جاننا چاہتا ہے کہ نظامِ خداوندی میں اس ظلم کا جواز کیسا ہے۔ یہی سوال آشوریز کے گیس چیمبروں کے سامنے ان بچوں کو کھیلنے دیکھ کر پیدا ہوا جن کی ابھی باری نہیں آئی تھی اور جو تھوڑے وقت کے بعد ان گیس چیمبروں میں بھسم ہونے والے تھے۔ اسی سوال کے ساتھ آنکھیں آسمان کی طرف اٹھ جاتی ہیں جب وہ دیکھتی ہیں کہ قومی اور قبائلی جنگوں میں کم رس لڑکیوں پر عزازیل کی کہیں گاہ کے کتے کیسے ہوسناک دانت نکلے یلغار کرتے ہیں۔ جب آدمی مشیتوں کے کھیل کے معنی سمجھتا چاہتا ہے تو دوستود کی کا ایوان کاراموزوف پیدا ہوتا ہے۔ ایوان کاراموزوف نہیں لیکن دوستود کی عیسائیت میں پناہ لیتا ہے۔ مشیتوں کے سامنے سر جھکا دیتا ہے۔ جب وہ سر نہیں جھکاتا جو اسے سمجھ میں نہیں آتا اسے قبول کرنے سے انکار کر دیتا ہے تو کامیو کا باغی پیدا ہوتا ہے جو ایوان کاراموزوف ہی کا ایک روپ ہے۔ جب انسان کی سرشت میں پنہاں تفہیم کی خواہش اور کائنات کی



غیر عقلی طاقتوں کے درمیان تصادم پیدا ہوتا ہے تو ایسپرڈ جنم لیتا ہے۔ ایسپرڈ کیا ہے؟ ایک ایکٹر کا اپنی سیٹنگ سے ربط کھودینا۔ اب وہ اسٹیج پر میکا کی طور پر رٹے ہوئے مکالمات بولتا ہے لیکن ان کے معنی نہیں سمجھتا۔ وہ خلیفۃ الارض ہے لیکن وہ نہیں جانتا کہ اس کے فرائض کیا ہیں۔ اسے کون سے کام کرنے ہیں۔ قلعہ کے دروازے بند ہیں۔ اور صاحب اقتدار لوگوں سے رابطہ قائم نہیں ہوتا۔ یہ کافکا کا افسانہ ہے۔ ایک رواقی جذبہ کے تحت — اسکا منس کی وہی روایت کہ چٹان کو ڈھکیل کر پہاڑ کی چوٹی پر لے جانا جہاں سے پھر وہ گڑا گڑاتی نیچے لڑھک آتی ہے) اس پلیگ کا مقابلہ کرنا جس کی زد میں پوری بستی آتی ہے۔ یہ کامیو کا افسانہ ہے۔

اکبر الہ آبادی نے بات تو عقل کی کہی تھی کہ جو سمجھ میں آگیا وہ خدا کیوں کر ہوا، لیکن جو سمجھ میں نہیں آتا اسے عقلیت پسند دماغ بطور خدا کے قبول بھی نہیں کرتا۔ عقلی آدمی خدا کو بھی اپنی عقلی اور انسانی کسوٹی پر پرکھتا ہے اور خدا اسے شبیر حسین خاں سے چھوٹا نظر آتا ہے۔ دیر دھا وہی پیدا ہو گئی کہ آدمی پھر بڑا بن گیا — وہی آدمی جس کے کر تو توں سے گھبرا کر آدمی نے خدا میں پناہ ڈھونڈھی تھی۔

ڈراما وراثیت سے اس طرف تاریخ میں آئیے۔ جمیس جائیٹس کے ہیرو اسٹیفن ڈیڈلس نے کہا کہ تاریخ تو ایک ڈراؤنا خواب ہے فن کا تاریخ کے خلاف بغاوت کرتا ہے۔ یہ اس کا ہیروئک عمل ہے۔ لیکن تاریخ کی اندھی طاقتیں اسے کھلتی ہوئی نکل جاتی ہیں۔ وہ جانتا ہے کہ وہ مارا جائے گا مگر وہ انھیں چیلنج کرنے سے باز نہیں رہتا۔ وہ ہر یک وقت باغی بھی ہے، ہیرو بھی، اور صید زبوں بھی۔ ان تین لفظوں میں بیسویں صدی کے فن کار کی تخلیقی کردار کی تاریخ سمائی ہوئی ہے۔

خوں خوار درندہ صفت آدمی کو دیکھ کر آدمی نے یہ سوال پوچھا ہے کہ کیا واقعی خدا نے آدمی کو اپنی صورت پر بنایا ہے۔ رومانیوں نے انسان کے شیطانی روپ کو پیش کیا جو ان کے نزدیک اس کائنات کا جواب تھا۔ جس پر یزداں کی نہیں اہرن کی حکمرانی تھی۔ بائرن نے کہیں اور منفرد جیسے ڈرامے لکھے اور کامیو نے کیلی گیولا جو ہر چیز



کو تباہ کرتا ہے حتیٰ کہ خیر و شر کی تفریق بھی مٹا دیتا ہے۔ لیکن میرے نزدیک اس سلسلہ کا سب سے بڑا افسانہ ہمارے یہاں لکھا گیا اور وہ ہے بتیدی کا افسانہ "بوٹو"۔ "بوٹو" کی تھیم یہ ہے کہ اس شیطانی دنیا میں جینا اتنا مشکل نہ رہے اگر میرے سے خیر کا وجود ہی نہ ہو۔ راکھشسوں کی دنیا میں دیوی کا کیا کام۔ اور دیوی ہے ایشوا، ایک ماں، ایک گرمہتن حسن اور معصومیت کی مورت۔ دھن کے دیوتا گن پتی کے جلوس میں ونا ایک ایشوا کا قتل کرتا ہے۔ کیوں؟ تاکہ دنیا میں دیوی رہے ہی نہیں۔ یہ قتل ونا ایک اس گھور اندھکار اور نراشا کے عالم میں کرتا ہے جب ایک اچھا کام کرنے کی پاداش میں پولیس اس پر اتنا ستم گزارتی ہے جسے صرف اس جیسا مضبوط کا کھٹی کا آدمی ہی جھیل سکتا ہے۔ ونا ایک کی نظریں یہ دنیا اب خیر و شر کی رزم گاہ بھی نہیں رہی، محض شر کا گہوارہ بن گئی ہے۔ ایسی دنیا میں دیوی کا نہ ہونا ہی بہتر ہے یہاں زندگی معنی کھودیتی ہے اور قتل معنی خیر بنتا ہے۔ برٹسٹو دنیا اپنی الم ناک بھی کھو چکی ہے اور محض ہولناک رہ گئی ہے۔ باپ اپنی بیٹیوں کے سینہ میں خنجر بھونک دیتا ہے تاکہ فساد یوں اور فوجیوں کے ہاتھوں ان کی عصمت ریزی نہ ہو۔ زندگی نے اپنے معنی کھود دیے اور قتل پھر معنی خیر بن گیا۔

عقل و خرد کی برتری کا جو دور نشاۃ الثانیہ سے شروع ہوا کھاپلی عالم گیر جنگ نے اس کا خاتمہ کر دیا۔ ۱۹۱۴ء تک آؤلڈ سپنکھلر نے اپنی کتاب مغرب کا زوال مکمل کر لی تھی۔ پہلی جنگ عظیم مارکس، فرائڈ فریزر اور ینگ کے اس خیال کی تصدیق تھی کہ آدمی بہت عقلی جانور نہیں جو خود کو اور گرد و پیش کو کنٹرول کر سکے، بلکہ تاریک قوتوں اور جبلتوں سے بھرا ہوا ایک ناقابل فہم وجود ہے جو اپنے اندر اور باہر کی اُن طاقتوں کو سمجھ نہیں یا تا جن کا وہ شکار ہے۔

کر کے گارڈ کی عیسائی وجودیت اور سارتر کی الحادی وجودیت ایک ہی سکتے کے دو رخ ہیں۔ کر کے گارڈ نے بتایا کہ تاریخ کچھ بھی نہیں۔ اہل مسئلہ تو انسان اور خدا کے رشتہ کا ہے۔ عقل خدا کے وجود اور اس کی اچھائی کو ثابت کرنے سے قاصر ہے۔ ایمان اندھیرے میں ایک چھلانگ ہے جو آدمی اس لیے بھرتا ہے کہ وہ وجود کی ہیبت اور ہشت



اور کرب کو برداشت نہیں کر پاتا۔ سارے ترے کہا کہ خدا ہو یا نہ ہو وجود کی ہیبت، وحشت اور اس کا کرب برقرار رہتا ہے۔ خدا کے ہونے نہ ہونے سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔ ایلیٹ کے نزدیک خدا اور اس کی بنائی ہوئی دنیا کے بیچ ایک بڑی خلیج پیدا ہو گئی ہے۔ آدم کے گناہ اولیں کے سبب یہ دنیا ایک گناہ آلود دنیا ہے جس میں انحطاط تبدیلی کی سرشت ہی میں موجود ہوتا ہے۔ لہذا ایلیٹ تمام تغیرات کے درمیان جو چیز تغیرنا آشنا ہے اس کی تلاش کرتا ہے۔ یہی گھومتے پھرتے ہیں کہ ساکن مرکز ہے۔ ایسی چیزیں باہم مل کر روایت کی تشکیل کرتی ہیں۔ ایلیٹ کا روایت کا نظریہ زمانی نہیں مکانی ہے۔ فن اور فکر کے عظیم شاہکار ہمارے سامنے ایک نقشہ کی مانند بکھرے ہوئے ہیں۔ ان سے رابطہ آدمی کو تاریخ اور وقت کے جبر سے بلند کر دیتا ہے۔

ایلیٹ محسوس کرتا ہے کہ صنعتی نظام کے بے دریغ اندھا دھند پھیلاؤ نے ہر طبقہ میں عبور توں اور مردوں کے ایسے، مجموع کو جنم دیا ہے جو روایت سے کٹا ہوا، مذہب سے بیگانہ اور اجتماعی ترغیب **MASS SUGGESTION** کا شکار ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں انسانوں کی بھیڑ پیدا کرتا ہے اور جہاں تک بھیڑ کا تعلق ہے اس بات سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ بھیڑ اچھا کھاتی ہے، اچھے مکانوں میں رہتی ہے اور منظم ہے۔ ایلیٹ کی بنیادی لڑائی تو میکا کی آدمی کے خلاف ہی تھی۔ خیر و شر کی آگہی کے ساتھ آدمی جو گناہ کرتا ہے اسے وہ اس ثواب پر ترجیح دیتا ہے جسے آدمی میکا کی طور پر کرتا رہتا ہے۔ بھیڑ کی نفسیات کے متعلق ایلیٹ سے بھی قبل سیاسی اور سماجی مفکر جان سٹوارٹ مل لکھ چکا تھا:

”لوگ جو کچھ بھی کرتے ہیں اس میں مروجہ اطوار سے موافقت کا خیال وہ سب سے پہلے کرتے ہیں۔ ان کی پسند بھیڑ کی پسند ہوتی ہے۔ وہ انتخاب بھی اپنی چیزوں میں سے کرتے ہیں جو عموماً لوگوں میں عام ہوتی ہیں۔ شخصی پسند، شخصی مذاق، اور طرز عمل کی انفرادیت سے اس طرح دامن بچایا جاتا ہے گویا یہ جرائم ہوں۔۔۔ اپنی فطرت کی پیروی نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ لوگوں کے پاس اپنی ایسی کوئی فطرت ہی نہیں بچتی جس کی پیروی کی



جائے ... .. میرے کہنے کا مطلب یہ نہیں ہے کہ وہ ان چیزوں کی بجائے جن کی طرف ان کی طبیعت راغب ہوتی ہے ان چیزوں کا انتخاب کرتے ہیں جو عام اور رسمہ ہیں دوسری چیزوں کے لیے رغبت پیدا ہوتی ہی نہیں۔“

در اصل فن کار بنیادی سرور کار ہمیشہ انسانی صورت حال سے رہا ہے۔ وہ تاریخ کے ہر موڑ پر ایک ہی سوال پوچھتا ہے۔ میں کھن ہوں اور اس دنیا میں کیا کر رہا ہوں۔ نوٹل کوارڈ اور برنارڈ شا میں فرق کرتے ہوئے ٹیلیٹ کہتا ہے کہ نوٹل کوارڈ جیسے لوگ ادب اس طرح تخلیق کرتے ہیں گویا انسان کا کوئی ماورائی ڈائنیشن ہی نہیں، اور اس کے مسائل ڈرائنگ روم کے مسائل ہیں۔ اس کے برعکس ڈراڈیکھے، ایلٹ کہتا ہے کہ عقلیت پسند اور افادیت پسند آدمی کی حیثیت نے سینٹ جان میں احساسات اور جذبات کے کیسے آفاق روشن کیے ہیں۔

تاریخ میں ادیبوں اور فن کاروں کی نظر میں کیوں بورژوازمی ہمیشہ مشکوک اور مشتبہ رہا ہے؟۔ اس کا سیدھا سا جواب یہ ہے کہ لکھنے والوں کا تعلق ہمیشہ قدروں سے رہا ہے۔ فرانس کے وہ فن کار جن کا تعلق بورژوا طبقہ سے تھا۔ لیکن جوائٹرافیہ کی ملازمت میں تھے وہ انقلاب فرانس کے بعد بھی جب کہ اشرافیہ کا زوال ہوا اور بورژوا برسرِ اقتدار آیا ایسا ادب تخلیق کرتے رہے جس کا سرور کار قدروں سے تھا اور یہ قدریں اشرافیہ کی دی ہوئی تھیں۔ ان قدروں کا تعلق اتنا افادیت سے نہیں تھا، جتنا کہ ایک مہذب اور مستعلیق شخصیت کی تعمیر سے تھا۔ بھلا بورژوا کو ایسے روپ میں کیا دل چسپی ہو سکتی تھی جو اس کی افادیت اور کفایت شعاری اور گنتی اور محنت کو حقارت کی نظر سے دیکھنا ہو۔ چنانچہ بورژوا آرٹ سے بے نیاز اپنا کام کرتا رہا اور ادیب و شاعر اس سے کھینچاؤ اور بیزاری محسوس کرتے رہے۔

بورژوازمی کا ہر کام سوچا سمجھا مستطاب جو کھا ہوا محدود افادیت کا ماحل نفع انعام یا بدلہ کی لالچ میں ہوتا۔ بھلا وہ انتہائی جیسا عاشق کیسے بن سکتا تھا جو کہے

اس کے پاس اگر شاہوں کی طاقت کا جلال I HAVE KISSED AWAY KINGDOMS



نہیں تھا تو غریبوں کے انکسار، صبر اور ایثار نفسی کا وہ جمال بھی نہیں تھا جو مغرب میں مسیح کے علم اور مشرق میں صوفیاء کے فقر کو نمونہ بنانے سے حاصل ہوتا تھا۔ بورژوا کی زندگی عموماً نارمل، معمولی سطحی اور صحت مند ہوتی ہے۔ یہ نارمل زندگی نہ تو زندگی کی معنویت کو آشکار کر سکتی نہ انسانی مقدر اور صورتِ حال کے مسائل پر روشنی ڈالتی۔ بورژوا انسانی معاشرے کو کوئی بڑے نضب العین دینے سے قاصر تھا۔

آڈن نے بتایا ہے کہ شعری مزاج بڑے سپاہی، پہلوان، بڑی ورثت پانے والی خواتین، اچھے خاندانوں کے نوجوان، بڑے لیٹروں اور بڑے پانگلوں کی طرف کیوں کھینچتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ شاعر کے لیے انسانیت دو گروہوں میں بٹی ہوئی ہے۔ ایک تو وہ بے حد مختصر تعداد کے لوگ جو باصلاحیت ہیں اور جو شیکسپیر کے الفاظ میں اپنے چہروں کے آپ مالک ہیں اور دوسرا وہ بڑا گروہ جو بے چہرہ ہے، جو کچھ بھی نہیں۔ اس سوال کے جواب میں کہ وہ لوگ جن کا آرٹ سے کوئی سروکار نہیں ہوتا وہ کیا ہوتے ہیں۔ E.E.CUMMINGS نے کہا تھا۔ کچھ بھی نہیں ہوتے۔

دورِ وحشت میں زندگی اجتماعی تھی۔ انفرادی ملکیت کا کوئی شعور نہیں تھا۔ اعلیٰ اور ادنیٰ میں کوئی فرق نہیں تھا۔ بربریت کا دور سماجی جارحیت یعنی جنگ اور فتح کا دور تھا۔ غنیم اور آقا سب کے سب مرد تھے۔ عورتیں قیدی بنائی گئیں اور ان کا کام خدمت گذاری تھا۔ بربریت کے ترقی یافتہ دور میں وہ اشرافیہ پیدا ہوا جس کے مشاغل غیر محنتی کام تھے یعنی جنگ، حکمرانی، ادب اور کھیل کود، یہ کام ایسے تھے جنہیں کرنے کے لیے آدمی کو روزمرہ کی محنت اور مشقت سے بری الذمہ رہنا پڑتا تھا۔ محنت سے یہ رستگاری معاشی برتری پر مبنی تھی اور چوں کہ یہ برتری آدمی کی غاصبانہ، فاتحانہ اور لوٹ بھاٹ کی طاقتوں کا نتیجہ تھی اس لیے اس کی یہ سرگرمیاں نہ صرف قابلِ احترام تسلیم کی گئیں بلکہ مردانہ بھی۔ اب شاید آڈن کی بات زیادہ واضح ہو رہی ہے سمجھ میں آئے گی۔ ایک دوکاندار اور کارخانہ دار کی جگہ کیوں لیٹریے، آوارہ گرد، عاشق مزاج اور پانگلوں کی طرف شعری مزاج کشش محسوس کرتا ہے۔ بارن کا ڈان دان،



سرفیس کا ڈان کیو ہو ٹو، فیلڈنگ کا ٹام جانس، پیکار سک یعنی چوروں کے ناول، گور کی کے آوارہ گرد مارک ٹوین کے بھگڑے بچے۔ دوستووسکی کے غنیمت پاگل، منٹو کے دلال طوائفیں، غنڈے، بیدی کے بھولے بچے، بکاؤ باپ، اور عاشق مزاج بوڑھے، عصمت کی نانیاں، پھوپھیاں اور بانڈیاں اس بات کی دلیل ہیں کہ تخلیقی ذہن کا روبرو اور ارضی مقاصد سے کیسا بدگستاخ ہے۔

برٹرینڈ رسل اپنی خود نوشت میں روس کی ملاقات کے تاثرات بیان کرتے ہیں لکھتا ہے کہ روس میں مشین کا زندگی پر دباؤ دیکھ کر طبیعت گھٹنے لگتی ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ یہ حکومت روس کے لیے بہتر نہیں ہے۔ اگر آپ پوچھیں کہ دوستووسکی کے کرداروں پر حکومت کیسے کی جاسکتی ہے تو آپ میری بات سمجھ سکیں گے۔ لیکن پھر بھی یہ صورت حال لرزہ خیز ہے۔ روس اپنے ایک ایک کسان کی حد تک فن کاروں کی قوم ہے۔ اور بالشوویکوں کا مقصد انھیں محنت کش اور جتنا بن سکے اتنا یا انکی YANKEE بنانے کا ہے۔

کیا یہ بات ہم ہمارے ملک کے متعلق نہیں کہہ سکتے کہ یہ تو اس گرجا اور بھانگڑا ناچنے والوں، دوہوں اور چوپائیاں گانے والوں، تیرتھ یا تزا کرنے والوں کا دیس تھا جسے صنعتی نظام کی بھگدڑ نے ایسا حواس باختہ کیا ہے کہ وہ اپنی زندگی کا آہنگ کھو بیٹھا ہے اور خوش رہنے کی اپنی فطری صلاحیتوں سے محروم ہو گیا ہے۔ گھاؤں بد صورت شہروں میں اور شہر گندی غلیظ جھونپڑ پٹیوں میں بدل رہے ہیں جن میں مدقوق عورتیں اور ننٹ بھنگ بچے رنگین ٹی ڈی پر پوش لائف سٹاک رکھنے والے طبقہ کی سیریلیں دیکھتے ہیں اور اس طبقہ کے عیب پوش مفسروں کے مطابق اپنا دکھ چند گھڑیوں کے لیے بھول جاتے ہیں۔

دوہتر کا پیسہ، ٹیکس کی چوری، شیر بازار کے گھوٹلے، غذاؤں اور دواؤں میں ملاوٹ سمگلروں، مافیا، اور رشوت خور سیاست دانوں کا گھٹ جوڑ، فرقہ پرست اور فاشسٹ سیاست کی پشت پناہی، پراپیوٹ سیناؤں کی سرپرستی، اور فضا کو پو لیوشن سے بچانے کے ہر اصول کی بے غیرت فحاش ورزی نے بود شروا تمدن کو فطرت، انسان اور کلچر کے



خلاف ایسے جرائم کا ذمہ دار بنایا ہے جسے تاریخ انسانی کبھی معاف نہیں کرے۔

کلچر کے خلاف جرم کی ایک مثال دیکھیے۔ میرے شہر میں مسلمان راجستھانی عورتیں شادی کے موقعوں پر دل نواز راجستھانی گیت گاتیں۔ مولویوں نے فتویٰ دیا کہ گیت گانا منع ہے۔ ان کی جگہ وڈیو فلم آئی۔ مار دھاڑ، قتل، خون، ننگے ناچ، زنا با الجبر کی گندری تصویروں نے جگمگاتی رات کے بھید بھرے حُسن، رت جگے کے کھانوں، لڑکیوں کی چھیڑ چھاڑ اور خوبصورت گیتوں کی جھنکار کی جگہ لے لی۔ ہمیشہ کلچر مذہبی تنگ نظری اور کمرشیل کلچر کی زد میں رہا ہے اور ان کے ہاتھوں زک اٹھائی ہے۔

ستاں دال نے جب پہلی بار یورپ کے صنعتی علاقوں کا سفر کیا تو اس کا اولیا حساک یہ تھا کہ پیداوار کی طرف اتنے زبردست رجحان کا نتیجہ سوائے اس کے اور کیا ہوگا کہ زندگی سے لطف اندوزی کی جو صلاحیت فطرت نے آدمی میں رکھی ہے وہ مسخ ہو جائے۔ ستاں دال کا مطلب یہ نہیں تھا کہ آدمی اپنی پُرمشقت مصروف زندگی میں تفریح اور نشاط کے مواقع پیدا کرے، بلکہ یہ تھا کہ آدمی نے اپنے روزمرہ کے کاموں میں جس طرح EROTIC فرار کی گنجائش رکھی تھی یعنی اپنی زندگی میں جس طرح اس نے ایسے نفسیاتی کھلے میدان پیدا کر رکھے تھے جو روزمرہ کی محنت کو گوارا بنائے ہوئے تھے، یہ میدان اور اخذِ مسرت کی اس کی یہ صلاحیتیں میکا کی صنعتی مشقت نے ختم کر دی تھیں۔ ستاں دال محسوس کرتا تھا کہ اب مشقت ہر سماجی طبقہ کا مقتدر بن گئی ہے اور اس طرح تازہ تجربہ اور سماجی افادیت میں انتخاب دشوار ہو گیا ہے۔ مختصر یہ کہ وہ محنت کو شش جونئی دنیا میں اپنی راہ بنا رہا تھا وہ شور ویرا اور خود نگر دونوں قسم کے آدمیوں کے لیے خطرہ تھا۔ یہ احساس بھی پیدا ہو رہا تھا کہ عملی سرگرمیاں، ارضیت اور محنت و مشقت پر اصرار آدمی کے نازک احساس جذباتی کھلندے پن اور جسمانی لذت کو گھٹھل بنا رہا ہے۔

فرائیڈ اسٹاں دال کی بات اچھی طرح سمجھ پاتا۔ فرائیڈ اچھی طرح جانتا تھا کہ آدمی کی LIBIDINAL یا جنسی قوتیں محدود ہیں اور زندگی کے مختلف شعبوں میں ان کی مناسب تقسیم ضروری ہے۔ وہ سماج جو زیادہ پیچیدہ ہو گیا ہے اور آدمی پر



زیادہ بوجھ ڈالتا ہے وہ گویا اسے مجبور کرتا ہے کہ جنسی عمل سے اپنی قوتوں کو کھینچ کر دوسری جگہ لگائے۔ بالزاک کے الفاظ میں گویا کشمکش طاقتور جبلی جذبات اور روزمرہ کے کام کاج کے درمیان کھتی جو ہماری زندگی کو مشین بنا دیتے ہیں۔ ایروز اور تمدن کی اس کشمکش کو بعد میں ہربرٹ مارکیوز اور جان براؤن نے اتنی شدت سے بیان کیا کہ ان کے نظریات جدید صنعتی تمدن کا بڑا ہتھت نامہ بن گئے۔

بادلیئر کا خیال تھا کہ عشق اور دکانداری ساتھ نہیں چل سکتے۔ کیا آپ غزل کے عاشق کو گھی تیل کی دکان پر بیٹھا تصور کر سکتے ہیں۔ بادلیئر عشق کو گھریلو فرض نہیں بلکہ ذات کا تخلیقی اظہار سمجھتا تھا اور اس کی پہلی شرط یہ تھی کہ آدمی پیسہ کمانے یا معاشی ذمہ داری سے آزاد ہو۔ جنس کا یہ تصور جو دائمی جمالیاتی HOLIDAY کا ہے افادی ادب کے نظریہ کے فروغ پاتے ہی جب کشتی کھڑا تو غزل کی شاعری بھی گردن زدنی قرار پائی۔ جب شاعر نے کہا کہ اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں، ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں، تو گویا وہ تکمیل ذات کی اشرافیہ قدر کی ہی ترجمانی کر رہا تھا۔ اس تصور کا نتیجہ یہ ہوا کہ بعد میں ادیب و شاعر یو پارے کو ایک کھڑی ہوئی، بیٹھی ہوئی عشق کے جذبات سے عاری، اور قوت حیات سے محروم شخصیت خیال کرنے لگے اور مادی کامیابی کو روحانی نامردی سے الگ کر کے دیکھ نہیں سکتے تھے۔ بیدری کے افسانہ ملیتھن میں مگن ٹکلا کی بد صورتی اور نامردی اس کے بنیے پن ہی کا نتیجہ ہے۔ اس کے برعکس سراجو تنگی ہو س کا نمونہ ہے۔ ایروز کا حسن صرف کیرتی میں ہے جس کے حسن اور آرٹ کو یہ دونوں اپنی اپنی ہو س، ہو س زر اور ہو س جنس کا نشانہ بناتے ہیں۔

[لیڈی چیر لینزور میں کان کا مالک سر کلی فورڈ جسمانی اور جنسی طور پر اپنا بیج ہے۔ لارنس نے ایک جگہ لکھا ہے کہ کلی فورڈ کی مفلوجیت اس کی نوع کے آدمیوں کی جذباتی اور روحانی زندگی کے بگاڑ کی علامت ہے۔ محدود اور حد سے زیادہ شعوری مقصد حیات جنس کی توانائی کو کیسے کمزور کر دیتا ہے اس کی طرف اس ناول میں اشارہ نہیں ہے۔ لارنس نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ارادے اور ذہن کی پابستگی سے نجات دلا کر ہی آدمی اور



بایولوجیکل دنیا کے نیچ ہم آہنگی پیدا کی جاسکتی ہے۔ پورٹرواژ می مباشرت کو تندرستی اور افزائش نسل کے نیک مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔ نماز سے ورزش کے فائدے بھی اٹھاتا ہے۔ لیڈی چیئر لیئر نور ازواجی زندگی میں PRUDERY پر قابو پانے کی کہانی ہے تاکہ ہوس اور چھپوری پن کو دور کر کے جبلت کو انسانی تعلقات میں بہتر رول ادا کرنے کا اہل بنایا جاسکے۔ لارنس سماجی نہیں بلکہ انسانی معنی میں جنسی آزادی کی حمایت کرتا ہے۔ وہ ازدواج میں ایک زوجگی کا حمایتی ہے۔ جب برنارڈ شا نے کہا کہ جنس کے معاملہ میں پادریوں کی بجائے طوائفوں کی رائے زیادہ درخور اعتنا ہونی چاہیے کیوں کہ طوائفوں کا جنس کا تجربہ پادریوں سے زیادہ ہوتا ہے تو لارنس نے لکھا کہ جنس کے بارے میں پاپائے روم شا جیسے آزاد مفکروں سے زیادہ جانتا ہے کیوں کہ پوپ کے لیے جسمانی تعلق ایک مقدس رستم SACRAMENT ہے جب کہ شا کے لیے یہ تعلق ایک خرید و فروخت کی چیز ہے۔ لارنس نے تو پادریوں کے اس حق کی بھی حمایت کی تھی کہ کلیسا میں برہنہ باہوں کو ممنوع قرار دیں۔ ایسی نمائش کو لارنس چھپوری ہوس پرستی خیال کرتا تھا۔ اپنے مضامین میں چولی گھاٹ کے بلاؤز برمنگھم کی خفگی یاد کیجیے اور ان دونوں فحش نگاروں کی جنسی اخلاقیات پر ذرا ٹھنڈے دل سے غور کیجیے۔

لارنس کی یہ ناول جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے ہم صنعتی پھیلاؤ کے ہاتھوں فطرت کی تباہی کا نقشہ دیکھتے ہیں۔ دیواریں، چھتیاں، راستے اور کچھڑا تک کو لے کی بھوسی سے کلونس میں تھڑے ہوئے ہیں۔ ہر چیز فطری حس کا حیات کے ابہتاج کا انکار کرتی ہے۔ اس وفور خیا کا انکار کرتی ہے جو درندوں اور چرندوں کو سدول جسم اور پرندوں کو ان کا حسن اور رنگ بخشی ہے۔ صنعتی نظام نے فطرت سے آدمی اور آدمی سے آدمی کا رشتہ توڑ دیا۔ اس کی وجہ سے جسمانی اور تخلیقی قوتوں کا گلا گھونٹ دیا۔ ننگی گنتی کرنے والی عقلیت پسندی اور فادیت پرستی نے اس سے جبلت کا انتشار، نشاطِ زیست کا جذبہ اور عمل کی برہمگی چھین لی۔ آدمی کی جسمانی قوتوں کا گلا گھونٹ کر ہی اس میں ان قوتوں کو رہا کیا جاسکتا تھا جو صنعتی تنظیم کے لیے ضروری تھیں۔



آرکھ ملر کے ڈرامے DEATH OF A SALESMAN میں ولی لوین کا لڑکا BIEF اپنے باپ کے اس مشورے کو ماننے سے انکار کر دیتا ہے کہ وہ بھی باپ کی طرح اپنی خوبصورت شخصیت اور جوانی کو سیلزمین شپ کے لیے وقف کر دے۔ میں جب سینکڑوں اور ہزاروں اُن خوبصورت جامہ زیب نوجوانوں کو دیکھتا ہوں جو سورت سے مہی اور مہی سے پونہ ہر روز آٹھ آٹھ گھنٹہ کا سفر کر کے سیلزمین شپ کا کام کرتے ہیں تو BIEF مجھے ایک دوسری دنیا کا ہی آدمی لگتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح اس کا چچا اور ولی لوین کا بھائی جو الاسکا چلا گیا تھا اور بڑی کمٹنائیوں کے بعد جس نے خوب دولت کمائی تھی ایک ایسی دنیا کا آدمی تھا جو اب FADE OUT ہو چکی تھی۔ ولی لوین اپنے بھائی کے بھوت سے پیچھا نہیں چھڑا سکا۔ یہ بھائی امریکی شخصیت کے ہیر و ٹمک پہلو کا نمائندہ تھا۔ BIEF بازار کی قدروں اور PERSONALITY CULT کے خلاف ہے۔ وہ زیادہ تخلیقی کام تلاش کرنا چاہتا ہے۔ وہ کھلی فضاؤں میں رہنا چاہتا ہے اور وہی کرنا چاہتا ہے جو اس کا جی چاہے۔ بھائی اور بیٹا حقیقی ہیں جب کہ ولی لوین غیر حقیقی ہے۔ سیلزمین جو کچھ نہ چھتا ہے اس کے لیے وہ نہ تو تخلیقی طور پر ذمہ دار ہے نہ اخلاقی طور پر۔ PRODUCT سے چوں کہ وہ معنی خیز رشتہ قائم نہیں کر سکتا۔ اس لیے وہ اپنے گاہکوں سے بھی جھوٹا رشتہ قائم کرتا ہے۔ اس عیاری مکاری اور فراڈ کا شکار بالآخر خود سیلزمین ہوتا ہے اور سوائے چرب زبانی کے اپنے گاہکوں سے تعلقات بنانے کی اس کے پاس کوئی صورت نہیں ہوتی۔ ڈرامے کا ایک اخلاقی سبق یہ ہے کہ بازار کے ساتھ انسان تعمیری اور پائدار تعلق قائم نہیں رکھ سکتا۔ بازار ناقابل پیش بینی، ناپائدار اور عارضی ہے اور انسان کو ناپائدار بناتا ہے۔ ناپائدار نیو پائدار شخصیت کی تعمیر کیسے ممکن ہے۔

ظاہر ہے جدید ٹیکنالوجی کے سماج نہ ہیبتوں سے چل سکتا ہے نہ شاعروں سے افلاطون نے بھی فلسفیوں کی حکومت کا تصور پیش کیا لیکن فلسفی بادشاہوں کی ریاست میں شاعروں کے لیے کوئی جگہ نہیں تھی۔ شاعر، صوفی اور عاشق حال مست ہوتے ہیں اور نیا بورژوازی مال مست تھا۔ وہ مہم جو اور خود نگر دونوں قسم کے آدمیوں کو ناپسند کرتا تھا۔



بادلیز نے اپنے مختصر ڈرامائی سیکچ "ڈان وان کے آخری دن" میں اشرافیہ کے ٹریجک زوال کو پیش کیا ہے۔ اس مختصر منظر نامہ میں صرف دو کردار ہیں۔ ڈان وان اور اس کا ملازم لیپوریلو۔ لیپوریلو صرف نوکر نہیں ہے بلکہ تجارت کے ذریعے اپنی حالت بہتر بنانے کے لیے بڑی واپسی عزم سے بھی سرشار ہے۔ بڑی واپسی مستقبل میں حاصل ہونے والے اقتصادی مفادات کی خاطر لمحہ موجود کے نشاط کو قربان کر رہا ہے۔ نہ تو وہ نچلے طبقہ کی وقتی نشاط جوئی کو پسند کرتا ہے نہ اشرافیہ کی فضول خرچی، غیر ذمہ داری اور عافیت دشمنی کو۔ یہ منظر نامہ متوسط طبقہ کے ہاتھوں اشرافیہ کی شکست ہی نہیں بلکہ بازار کے ہاتھوں جذبہ عشق کی شکست بھی ہے۔ اخیر میں لیپوریلو ایک ایسے آدمی کے طور پر سامنے آتا ہے جس میں عقل مندی اور بازاری پن انکی اور کفایت شعاری دونوں ایک عجیب روحانی بگاڑ کی صورت میں گڈمڈ ہوتے ہیں۔ یعنی ایک بدھو۔ کفایت شعاری اور اعتدال پسندی کے فلسفی بنجامن فرانکلن جیسا جسے سٹاں دال فلاڈلفیا کا مستری کہتا اور جو افادی اخلاقیات کا مجسمہ تھا۔

میکس ویبر نے کہا تھا کہ جدید سماجی اداروں کو چلانے کے لیے غیر عقلی اور داخلی MOTIVES والے آدمی کو ختم کرنا ہو گا۔ اور اس کی جگہ چاق و چوبند اور ذہین اور فطین آدمی کی ضرورت پڑے گی۔ ساؤل بیلو نے اپنی ناول MR. SAMMLER'S PLANET میں ایک جگہ لکھا ہے کہ تنگ اور تاریک کھولیوں میں حشیش کے نشہ میں دھت نوجوانوں کو اسپتال پہنچانے کا کام چاق چوبند اور اپنے کام میں ہوشیار بیوروکریٹوں ہی کے ذمہ آئے گا۔ لیکن میکس ویبر جیسا عقلیت پسند عمرانی مفکر بھی اس چاق چوبند آدمی سے خوش نظر نہیں آتا جسے جدید بیوروکریٹک اداروں نے جنم دیا ہے۔ یہ تنگ اور محدود ذہن اور چھوٹے چھوٹے نصب العین والا آدمی جو اصولوں، قاعدوں اور قانونی ضوابط کی سنابری پر پلتا ہے ایک ایسے بیوروٹین کی یاد دلاتا ہے جو پیشہ ور بن گیا ہے۔ ایسے آدمی سے ادیب اور فن کار ہمیشہ متنفر رہا۔ فلا بیر اپنے ایک مجسٹریٹ دوست کے بارے میں کہتا ہے کہ اس کا کام احمقانہ ہے جو صرف بے وفا بیوی کے شوہر کو زیب دیتا ہے۔ (ایک بار پھر



افادیت اور بے جنسی میں مماثلت دیکھیے)۔ سینر گریشیا کی نظر میں باسٹویک نیا بورژوا۔  
 نیا۔ یوروکریٹ کلاس تھا جس کا کام بد صورت تفصیل جمع کرنا تھا۔ باولیر نے کہا کہ  
 بہت فرق نہیں پڑا ہے سوائے اس کے کہ اصطبلوں میں کام کرنے والے نئے خچر آگئے ہیں۔  
 بورژوا سوسائٹی کا سیاسی نغمہ البدل مارکسی سوشلزم ہے جو عقلی اصول پر مبنی ہے۔

ادیبوں نے بورژوا کو سماجی TRIVIALITY اور ذہن کی اوپر کھا بڑے گرمیوں کا نمائندہ سمجھا۔  
 وکٹر ایوگو نے کہا کہ بورژوا آبادی کا مطمئن حصہ ہے۔ لیکن مارکس کو عقلیت پسندی، تکنیکی  
 اور سلیقہ مندی پر بھروسہ تھا اور وہ بورژوا کو ان تینوں کا نمائندہ سمجھتا تھا۔ لیکن مارکس  
 کا کہنا تھا کہ بورژوا ایک عبوری مرحلہ ہے سماجی ارتقا میں۔ مارکس کی نظر میں بورژوا کا  
 کارنامہ یہ تھا کہ اس نے ہر قسم کی سماجی، اخلاقی اور مذہبی جذباتیت کو ختم کر کے جس کی  
 نقاب تلے تاریخ میں ہمیشہ کمزوروں کا استحصال ہوتا رہا، براہ راست اور بے ہنہ ٹوٹ  
 کھسوٹ اور استحصال کو رواج دیا۔ اس سے اقتصادی رشتے اور سماجی حقیقت زیادہ  
 واضح ہو گئی۔ سرمایہ داری نظام پہلا آفاق گیر اقتصادی نظام تھا جو علاقائیت کی جگہ  
 کا زمو پولیٹنزم کے لیے راہ بنا رہا تھا۔ مارکس محسوس کرتا تھا کہ بورژوا انقلاب کے  
 سبب دیہات شہروں پر زیادہ دار و مدار رکھتے ہو جائیں گے اور اس طرح انسانی آبادی  
 کا ایک بڑا حصہ احمقانہ دیہاتی زندگی سے نجات پا جائے گا۔

سوشلزم تو آیا اور چلا بھی گیا، اپنے جلو میں لیبر کمپوں، لاکھوں آدمیوں کے قتل عام  
 آمرانہ ریاستوں کی ہولناکیوں اور نسلی کشت و خون کی بھیانک تاریخ چھوڑ کر، — اور  
 اب مارکس کے خیالات اس بورژوا اثری فکر کا حصہ بنے ہوئے ہیں جو ڈنکل، گاٹا، کامن  
 مارکیٹ اور نٹ ورس ٹی وی کے ذریعہ پوری دنیا کو ایک گلوبل دیج میں بدل رہی ہے۔  
 احمقانہ دیہاتی زندگی ہی نہیں، بلکہ پسماندہ قومی تہذیب بھی ہانگ کانگ کی فرستادہ کمرشیل کلچر کے  
 لیے جگہ خالی کر رہی ہے۔ دنیا کیا سے کیا ہو جائے گی یہ تو کون بتا سکتا ہے لیکن دنیا کو  
 ایک رنگ میں رنگنے کے خوابوں کو ادیبوں نے کبھی پسندیدہ نظروں سے نہیں دیکھا۔  
 کوزمو پولیٹنزم کی ناک کے نیچے ایلٹیٹ نے کہا کہ شاعری نہ صرف یہ کہ قومی ہوتی ہے



بلکہ حاسدانہ طور پر قومی ہوتی ہے۔ ادیب ہمیشہ چھوٹی آبادیوں، فطرت کی آغوش میں بسے ہوئے گاؤں، چھوٹی چھوٹی قدیم معصوم تہذیبوں میں خود کو آسودہ محسوس کرتے ہیں۔ یہ کوئی تعجب کی بات نہیں کہ مارکس کے ہم عصروں میں مشینری کی بجائے گرجاؤں کی تعریف ملتی ہے اور وہ جو AGNOSTIC تھا وہ بھی سیکولرزم کو زندگی اور حسن کے لیے خطرہ سمجھتا تھا۔ ٹیکنالوجی کو فن کاروں نے فطرت کے ارتباط حسن اور اسرار کو گزند پہنچانے والی چیز سمجھا۔ یہ دور قرون وسطیٰ کی بازیافتی کا دور ہے جس پر ایملی ٹرولانے بھٹنا کر کہا تھا کہ رومانی شاعری ہونی صدیوں کی تاریخ اور دوسرے ملکوں کی سیاستوں میں گریز کرتے ہیں اور ہمارے دور کی سائنس کی فتوحات کے گن گانے کی بجائے وہ کتھاؤں، مقامی آتش بازی اور مشرق کے سکون اور گندگی کو اسی طرح پسند کرتے ہیں جس طرح بچے رنگوں کو۔

ٹیکنالوجی سے فرار زمان میں بھی ہوا اور مکان میں بھی۔ فریچ بوشیہا کے معماروں میں سے ایک نے کہلے ہے کہ اگر اس کا ملک پھر سے غیر منظم اور رنگین تصویروں کا مرقع نہیں بنتا تو وہ جنگلوں میں چلا جائے گا۔ گاگن ٹا ہیٹ اور لارنس میکسیکو چلا گیا۔ پرانے قبائل کی چاہت میں ریڈ انڈینوں اور جیسیسوں کے طریقہ حیات میں دل چسپی لگئی امریکہ جو متوسط طبقہ پر مشتمل قوم ہے اس کا ادب بھی ایسی انٹی بورژواکیونیٹیز کی کہانیوں سے بھرا ہوا ہے۔ مثلاً سٹائن بک کے ٹورٹیلانلیٹ اور کناری رو کے باشندے۔ نکمے، پس ماندہ سماج کے ٹھکرے ہوئے بے عزت اور بے آبرو عجیب و غریب لوگ انتہائی متحدہ سماج میں بھی اپنی کشش رکھتے ہیں۔ بادلیر کی وہ بات یاد کیجیے کہ ادب طاقت اور اقتدار کی شہ نشینوں میں بہت بے چینی محسوس کرتا ہے اور بہت ہی معمولی اور چھوٹے لوگوں مثلاً آوارہ منشوں، کوہنوں، شرابیوں، طوائفوں، دکانداروں، نوکروں اور خادماؤں کے قریب آکر کھل اٹھتا ہے۔

فلاہیر کے یہاں بورژوا شخصیت کی ایک ٹاپ کے طور پر ابھر کر آتا ہے۔ اس کی ناولوں میں ہی نہیں بلکہ دوسری تحریروں میں بھی۔ فلاہیر کے لیے بورژوا علامت تھا۔



ہمیشہ وراثہ عزائم اور سماجی رکھ رکھاؤ کی ( اتنے بے رنگ طور پر بورژوا جتنی کہ قانون کے مکتب کی ہنجیں ہوتی ہیں ) تخیل کی وہ خصوصیت جو TO THE POINT ہونے پر اصرار کرتی ہے۔ ( ہملٹ کے چند تضادات پر دی موسے کے اعتراضات کو وہ صریحاً بورژوا کہتا ) احساس اور آرزو کے چند نازک پہلوؤں کو سمجھنے کی صلاحیت کا مکمل فقدان ( کل رات تم ایک بورژوا کی طرح مجھ پر ہنسے جب میں اُن خوابوں کو بیان کر رہا تھا جو میں نے پندرہ سال کی عمر میں دیکھے تھے ) کامیاب ہونے، بلکہ دانشورانہ طور پر بھی کامیاب ہونے کی تمنا ( جو چیز مجھے یا گل کرتی ہے وہ ہمارے لکھنے والوں کی بورژوا اثریت ہے۔

ایسے بیوپاری، ایسے بے وقوف ) جاہل اور احساس سے عاری لوگوں کے PRESTIGE COSCIOUS FADS بھی بورژوا اثریت کی نشانی ہے ( اگر نقاد کسی سنگ تراش کے

بارے میں کہتے ہیں کہ وہ فارم کی طرف بے پرواہی لیکن بے مفکر، تو بورژوا خوشی کی سسکاریوں کے ساتھ اس چیز کی تعریف کرنے کو بڑھتے ہیں جو انھیں بور کر رہی ہے ) عام قسم کے جذبہ سے — چاہے وہ ذاتی ہو یا سماجی، بلند ہونے کی صلاحیت کا فقدان ( ایک خاتون دوست سے جسے وہ بوڑھی اور بد صورت دیکھنے کا موقع تھا ملاقات کے بارے میں لکھتا ہے۔ ایک بورژوا کہے گا کہ میں بہت فریب شکستہ DISILLUSION ہوں گا۔ لیکن میں بہت کم ڈیس ایوژن ہوا ہوں کیوں کہ میرے پاس بہت ہی کم ایوژن یا فریب ( تھے ) اپنے طرز عمل کا جمالیاتی تجزیہ کرنے کی نااہلیت چاہے وہ کتنا ہی شخصی کیوں نہ ہو۔ ( میکسم دو مکپ کو وہ اپنی بہن کی موت کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے۔ میری آنکھیں قبر کی طرح خشک تھیں لیکن میں بُری طرح کھنچاؤ محسوس کر رہا تھا۔ میں تمھیں یہ بتانا چاہتا تھا کیونکہ میں محسوس کرتا تھا کہ یہ سُن کر تمھیں لطف آئے گا۔ تم کافی ذہین ہو اور مجھے چاہتے بھی ہو اس لیے تم لطف کے لفظ کو سمجھ سکو گے جو ایک بورژوا کو ہنسی میں مبتلا کر دے گا۔

نارمن میلر کا سفید حبشی دوسری جنگ عظیم کے بعد کے امریکی بوہیمیا کا نمائندہ ہے۔ ہیپسٹر اس بوہیمیا کا مرکزی کردار ہے جو بڑی طاقتوں اور امریکہ سے مخصوص انسانی صورتِ حال کی بیدار ہے۔ ہیپسٹر کا NIHILISM خطرناک نئے ہتھیاروں، آمریت کی



سفاکیوں اور ریاست کی طاقت کے پھیلاؤ کا نتیجہ ہے۔ ہپسٹر کا ماڈل امریکی حبشی ہے جو قدرتی طور پر سماج سے باہر ہے اور اس لیے سماجی آبرو، مفاہمت، اے کے معنی اور بزدلی کے خلاف کمر بستہ ہے۔ ہپسٹر گفتگو، طور طریقوں، لباس اور آداب میں عجیب و غریب جدتیں پیدا کرتا ہے، احساس کی سطح پر جیتا ہے اور آزاد جنس کا ماننے والا ہے۔

ہپسٹر کی ضد SQUARE ہے — وہ لوگ جو سماجی معیاروں کے ماننے والے ہیں، اور قوم اور کمیونٹی کی خدمت کی باتیں کرتے ہیں وہ یا تو چور ہیں یا فراڈ۔ سکویر ساعت خراش راست رو اور صاحب الرائے ہے۔ وہ روایت پسندی کا انبار ہے جو ترقی کو ش آدمی میں فطری مقام یافتہ ہے۔ جذباتی احتیاط، لیا دیا پن، موقعہ شناسی، گنتی، گرمی حیات کی کمی اور اظہار کی مفرد اسٹائل کو پانے میں ناکامی وہ قیمت ہے جسے وہ سماجی اور اقتصادی طور پر کامیاب ہونے کے لیے چکا تا ہے۔ ہپسٹر میں ایک طنز نگار کے سرد پہلو کے ساتھ ساتھ زندگی سے پیار کا گرم پہلو بھی ہے۔ وہ جمالیاتی اور عشقیہ تجربہ کو قبول کرنے اور ان سے بلند ہونے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ ہر بوسہ میں کی طرح ہپسٹر اپنے آدرشوں کی خود تجسیم ہوتا ہے۔ عامیاً بن سے آزادی اور حقیقی تجربہ میں شمولیت اس کی زندگی کا آہنگ ہے۔

نارمن میلر ہپ اور سکویر کا فرق یوں بتاتا ہے۔ استقرار INDUCTION ہپ ہے۔ استخراج DEDUCTION سکویر ہے۔ ذات ہپ ہے۔ سوسائٹی سکویر ہے۔ ٹھگ ہپ ہے، پولیس سکویر۔ ولی ہپ ہے، پادری سکویر۔ جسم ہپ ہے ذہن سکویر آداب ہپ اور اخلاق سکویر۔ رات ہپ اور دوپہر سکویر۔ سوال ہپ اور جواب سکویر، ایک مفسران اقوال کی تفسیر اس طرح کرتا ہے:

”میلر تشریح نہیں کرتا لیکن ہم محسوس کرتے ہیں کہ یہ تفریق درست ہے اور یہ کہ ہمارا انتخاب کیا ہو گا۔ مثلاً استقرار ذہن کی جرأت، کھٹوس حقیقتوں کی نبض کی دھڑکن اور زندگی کی نشانی ہے۔ اس میں آزادی اور ولولہ ہے اور تجربہ میں شرکت ہے۔ اس کے برعکس استخراج ایک گھٹا ہوا سرد برہنہ دانشورانہ اسلوب ہے۔ ٹھگ ہپ ہے کیوں کہ وہ مارکٹ کی افادی اور منظمی قدروں کی نفی کرتا ہے۔ وہ ان سے آگے جا کر



اپنی ذات کو منواتا ہے۔ پولیس سکور ہیں کیونکہ سماجی قانون کے چاکر ہیں۔ ولی ہے  
 ہے کیوں کہ وہ تکمیل ذات کے نشہ میں سرشار ہوتا ہے اور اسے مقدس لامر کمزیت  
 حاصل ہوتی ہے۔ پادری ممنوع اور مستجاب کے فوجدار ہوتے ہیں۔ بدن ہے کیونکہ  
 سالنس لیتی زندگی کی کل حقیقت اور اس کے تمام اسرار اور غیر ذمہ داریوں کا گہوارہ ہوتا  
 ہے۔ ذہن سکور ہے کیوں کہ وہ احتیاط گنتی اور محفوظ فاصلہ کے اس غنیمت کا حامل ہے  
 جو تجربات کے سبق سے پیدا ہوتا ہے۔ آداب ہے ہیں کیوں کہ ان کا تعلق شخصی اسلوب  
 کی جمالیاتی تنظیم سے ہے۔ اخلاق کیونٹی کے تقاضوں کے سامنے جبہ سائی ہے۔  
 رات ہے کیوں کہ پراسرار ہے۔ دوپہر سکور ہے کیوں کہ واضح ہے اور سماجی زندگی  
 میں شرکت کی گھڑی ہے۔ وہ گھڑی جس میں مبہم کو دبایا جاتا ہے اور جو کام اور پیسہ  
 کمانے کے کام آتی ہے۔ سوال ہے کیوں کہ سوال اپنی ذات میں پریشان کن اور نامکمل  
 ہے اور حقیقی سوال حیرت زدگی سے آگے نہیں جاتا۔ جواب سکور ہے کیوں کہ جواب  
 مسئلہ کو سلجھا کر اور عملی اقدام کا امکان پیدا کر کے حیرت زدگی کی کیفیت کا خاتمہ کرتا  
 ہے اور اس طرح تجربہ کو سماجی اور غیر انفرادی بناتا ہے۔“

یہ تشنادات ہیں اور سکور، رومانی اور بورژوا، اس آدمی کے قد کو کم کرتے  
 ہیں جو سماجی اور تنظیمی ہے اور جو محتاط، قابل اعتماد، پیسہ کمانے اور ملازمت کرنے کے  
 کام کو ڈھنگ سے کرنے والا پیداواری آدمی ہے اور جسے فرائڈ نے ANAL TYPE  
 کہا ہے۔

جدید معاشرہ مختلف ذرائع سے عوام میں خواہشیں پیدا کرتا ہے اور پھر انہیں  
 پورا کرنے کے لیے پیداوار بڑھاتا ہے۔ مادی خوش حالی، اقتصادی پیداوار، تکنیکی ترقی  
 اور ایک ایسا نظام تعلیم جو تکنیکل ماہروں اور مینیجرز کو پیدا کرتا ہے آج کے معاشرے  
 کی اساس ہیں۔ حکومتوں اور سماجی اداروں کا کام مسلسل پیدا ہونے والے سماجی مسائل  
 کو حل کرنے کا ہے اور یہ مسائل بھی ایسے ہیں جنہیں بڑے پیمانہ پر اجتماعی طور پر حل کیا  
 جاسکتا ہے۔ اس دیوہیکل سماج کے بے ادیب کے دل میں خوف یہ ہے کہ عوامی حکمت



ملی کو کامیاب بنانے اور مسائل کے اجتماعی حل تلاش کرنے کے بیورو کریٹک طریقے  
انفرادی طرز حیات کی قدیم روایت کے لیے مہلک ثابت ہوں گے۔

اگر بورژوا سے ادیب کی نفرت کا تجربہ کیا جائے تو اس کا اصل سبب تو عقلیت  
پسندی کا وہ فلسفہ ہے جس کے ہاتھ میں بورژوا بھی محض ایک آلہ تھا۔ ایک طرف تو عقلیت  
پسندی کے تجزیاتی طریقہ کار نے ہر تجربہ کو مختلف اجزاء میں بکھیر دیا اور تجربہ سے اس کی  
سریت اور ابہام کا حسن چھین لیا۔ شعر سے اس کے تمام مفروضہ معنی نچوڑنے والی تنقید ہو  
یا ساختیاتی فکر سب نے ادبی تجربہ کو دھندلکے کی پراسرار مبہم فنناؤں سے بحال کر چلی پلائی  
دھوپ میں لاکھڑا کر دیا۔ شعر و افسانہ میں جمالیاتی مسرت کا سرچشمہ تخیل کی حسن آفرینی ہے  
اور حسن کو محسوس کیا جاسکتا ہے بیان نہیں کیا جاسکتا۔ جب تنقید یہ دیکھنے لگی کہ آرٹ میں  
حسن کا فارمولہ کیا ہے تو آرٹ کی سریت حسن اور ابہام مدرسانہ تشریحات اور چالاک تعبیرات  
کی نذر ہو گیا اور آرٹ کی سحرکاری کاریگری میں بدل گئی جس کی وضاحت کے لیے چارٹ اور  
گراف بنائے گئے اور حروف کی آوازوں پر صوتیات کا سٹیٹو سکوپ رکھ کر جبریل کے نفس  
کا زیروم ناپا گیا۔ تنقید کو سائنس بنانے کی ہر کوشش ناکام تو ہونے ہی والی تھی لیکن اس  
کوشش میں تنقید نے اپنی اور آرٹ کی جو مٹی پلید کی وہ بھی بیسویں صدی کی عقلیت پسندی کی  
عبرت ناک مثال ہے۔

اور ایک نظر سے دیکھیں تو پوری بیسویں صدی شعر و ادب کی دشمن رہی ہے۔ شاعری  
اور افسانہ جھرنوں اور جھونپڑیوں کا بیان کر سکتے ہیں۔ سیمٹ کا ٹکڑے کے جنگلوں کا نہیں۔  
ان کے ڈائمنشن، سالیوں، پیچیدگیوں اور بلندیوں کو فنی تصویروں کے ذریعہ پیش کیا جا  
سکتا ہے اور اسی لیے ذرا طنزیہ صورت حال ملاحظہ فرمائیے کہ اگر جدیدیت بڑے شہروں  
کی پیداوار ہے تو لفظی میڈیم ہونے کے ناطے ہی ادب شہروں کی ترجمانی نہیں کر سکتا اور  
فلم بہتر کر سکتی ہے۔ چنانچہ مارشل مک لوہان نے کہا کہ الیکٹرونک میڈیائی نے پرنٹ لفظ کو  
ازکار رفتہ کر دیا۔ ادھر ایڈمنڈو لسن نے اعلان کیا کہ شاعری دم توڑتی ہوئی صنفِ سخن  
ہے اور اعداد و شمار نے بھی یہ ثابت کیا کہ انگلستان میں مشکل سے چار فی صد لوگ شاعری



پڑھتے ہیں۔ اردو میں مشاعرے جب تجارتی بن گئے تو رہی اسی ادبیت بھی عنقا ہو گئی۔ اس سنڈروم کا دوسرا دردناک پہلو زبان سے ناواقفیت تھی۔ ادھر شین قاف سے بے بہرہ پوری ایک قوم پیدا ہو رہی تھی جو ٹوی اور ریڈیو کے ذریعہ زبان کے اس گنوار بن کو پھیلا رہی تھی جس کے خطرے کی طرف فراق نے اتنی صبح پیشین گوئی کی تھی۔ دوسری طرف نارسا سے ناواقفیت کی وجہ سے شاعروں کے پاس شاعری کی زبان کا سرمایہ ہی ادھارہ گیا تھا۔ ادھر نظم معرثی، نظم آزاد، نثری نظم نے عرصہ و آہنگ کا ناس مارا تھا۔ اس ادھی زبان میں جو پاؤں شاعری ہوئی اس میں اگر تھپانک بھر بھی غنائیت اور شعریت مل جائے تو شاعری کا قاری گنگا نہاتا ہے۔

ڈراما تو آغا حشر اپنے ساتھ میدانِ حشر کے لیے بطور نامہ اعمال کے لے گئے تھے، ادھر جب بہت واویلا مچا کہ ہمارے یہاں ناول نہیں تو مغرب میں شور ہوا کہ ناول بھی مر رہا ہے۔ شہر زاد کہانیاں کہتے کہتے تھک گئی ہے اور اس کے پاس کہانیاں نہیں ہیں۔ یہ شور اردو کے جدید افسانہ نگاروں کے لیے نوائے سروسش ثابت ہوا۔ اول تو انھوں نے خود کو ناول نگاری کی ذمہ داری سے بری قرار دیا اور ایسے انسانے لکھنے پر کمر بستہ ہوئے جن میں نہ کہانی ہو نہ کردار، بس تار تار اسلوب کے عنکبوت میں علامت کی مکھی یا اسطور کا مکھا اٹکا ہوا ہو۔ نقاد کا کام بس اتنا رہ گیا کہ نوکِ قلم سے ان مری ہوئی مکھیوں کی معنویت کا کھوج لگائیں۔

اردو کی جدید نسل نہ ٹریجک جینریشن ہے نہ LOST جینریشن بلکہ DOOMED جینریشن ہے۔ کیوں کہ وہ جس زبان میں لکھ رہی ہے وہ زبان ہی دم توڑ رہی ہے۔ ایک کہانی پڑھی تھی جس میں پکا سو سمندر کی ریت پر تصویریں بناتا ہے، خوبصورت تحیر خیز اور لازوال ظاہر ہے بھرتی آنے کی دیر ہے۔ اردو کا جدید ادیب پکا سو نہیں لیکن وہ کام یہی کر رہا ہے۔

بے شک وہ بڑی آزمائشوں میں مبتلا ہے۔ زبان کی، فن کی، تہذیب و تمدن کی، اپنی قوم اور اپنی بقا کی۔ شورشِ گیتی میں لکھنے اور بھینے کا قرینہ وہ بھول گیا ہے۔



وہ بہت ہلکے پاؤں مار رہا ہے لیکن کوئی بات بن نہیں پاتی۔ برف میں کوئی ٹراڑ نہیں پڑتی۔ جمود ٹوٹتا نہیں۔ انگلیاں شل ہیں، اور دل حرارت سے خالی۔ وہ ہیرو بھی نہیں باغی بھی نہیں، محض تاریخ کی بے رحم طاقتوں کا صیدِ زبلوں ہے۔

برادرِ کاراموزوف میں ڈمپٹری کاراموزوف نے سب سے زیادہ وجہی کرب جھیلا ہے۔ وہ ایسے روحانی عذاب سے گزر رہے جس کی مثال عالمی ادب میں کہیں نظر نہیں آتی۔ ناول کے اخیر میں وہ ایک خواب دیکھتا ہے۔ وہ دیکھتا ہے کہ ایک کسان اسے گاڑی میں بٹھائے کہیں لیے جا رہا ہے۔ اس کا گذر ایک گاؤں میں ہوتا ہے جس میں تنگ اور تاریک جھونپڑیاں ہیں، کچھ جلی ہوئی ہیں اور ان کی چھتیں سیاہ ہو گئی ہیں۔ اور بہت سی کسان عورتیں ہیں جو راستہ کے دونوں طرف کھڑی ہوئی ہیں۔ سب کی سب دُہلی پٹی اور زرد۔ اور ان میں ایک تھی جو چالیس سال کی نظر آتی تھی لیکن شاید بیس سال ہی کی ہو۔ پستالمبو تراچہرا اور اس کی گود میں ایک بلیکتا ہوا بچہ۔

بس ہمارے لیے خواب کا اتنا حصہ کافی ہے، کیوں کہ دوست و سکی کے بعد بیسویں صدی میں ہم نے اس دُکھی عورت اور اس کے بلیکتے بچہ کو اتنی بار دیکھا ہے کہ یہ تصویر وقت کی دیوار پر نقش ہو گئی ہے۔ یہ تصویر سہل رجائیت، آئیڈیولوجی کے فریب اور آسمانی دلاسوں کی مکمل نفی ہے۔ یہ تصویر ہمیں زندگی کے جوہر میں رہے ہوئے المیہ کا احساس کراتی ہے۔ ادب کچھ بھی بیان کرے لیکن اگر اس کے مرکز میں انسانی صورتِ حال کا شعور نہیں، تو وہ اس گہرائی اور معنویت سے محروم رہے گا جو اسے سکے بند جذباتی اور اخلاقی اور شووینٹک تحریروں سے الگ کرتا ہے۔ آج کا ہمارا بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ہم نے ادب کے نام پر مصلح، رہبر، سوشل انجینیئر پیدا کیے اب ان کے بطن سے دوبارہ فن کار کیسے پیدا کریں۔ غیر شعوری طور پر بورژوا اثری عقلیت پسندی، افادیت، اخلاقیاتِ رجائیت، احتیاط اور تجربہ اور تخیل کے خوف کے جن روئوں کو ہمارے فن کارانہ مزاج میں راہ دی تھی ان سے نجات پا کر — دن بدن تجارتی، مارہ پرست، سطحی اور یک رنگ بنتی ہوئی دنیا میں شعروادب سے حسنِ آفرینی، نشاط انگیزی اور بصیرت افزوری کام کیسے لیا جائے جو



وہ کرتے آئے تھے۔ ہمارا المیہ یہ ہے کہ تیزی سے بدلتے ہوئے زمانہ میں جب بے شمار جذباتی، نفسیاتی اور فکری اُلجھنیں پیدا ہو رہی تھیں، اور بڑے بڑے آدرشوں عقیدوں اور فلسفوں کے بُت ٹوٹ رہے تھے، شعروادب کا تقاضا تھا کہ انسانی تجربہ کی اس اُتھل پھٹل اور پیچیدگی کو حساب میں رکھ کر ادبی اظہار میں نراکتیں اور پیچیدگیاں پیدا کی جائیں۔ لیکن ہم نے تمثیل اور علامت کو پسند کیا جو پیچیدگی کو سادگی میں بدلتی ہے۔ ہم ایک بھی ایسا کردار پیدا نہ کر سکے جو ہمارے زمانہ کی اُلجھنوں کا ترجمان ہو۔ باڈیئر کے DANDY سے لے کر ہیسٹر تک کے مخالف اسٹبلشمنٹ کرداروں کی جو ایک پریم پرا ہے اس میں ہم ہمارا کوئی نمائندہ نہ بھیج سکے۔

بورژوا اور جمالیاتی شخصیت کا جو تضاد زیرِ نظر مضمون میں پیش کیا گیا ہے اس کا تخیلی اظہار آپ دیکھنا چاہیں تو بیدی کا انسانہ "جو گیا" پڑھیے۔ "جو گیا" کا جگل آؤن کے لفظوں میں فن کار بھی ہے، عاشق بھی اور پاگل بھی۔ پاگل اس معنی میں کہ اسے شہر کی تمام عورتیں اسی رنگ کی ساڑھی پہنے نظر آتی ہیں جو اس دن جو گیا نے پہنی تھی۔ اس کا دوست ہمینت اس کی ایسی باتوں پر ہنستا ہے بالکل ویسی ہنسی جیسی کہ فلا بیر کے دوست نے ہنسی تھی جب فلا بیر اس کے سامنے اپنے وہ خواب بیان کر رہا تھا جو اس نے پندرہ سال کی عمر میں دیکھے تھے۔ ہمینت وکٹر ہیوگو کے لفظوں میں بورژوازی کی طرح مطمئن تھا۔ بیدی کہتے ہیں دنیا بھر میں کہیں کسی جگہ بھی ایک ہی موسم نہیں رہتا اور نہ ایک ہی رنگ رہتا ہے لیکن اس کے چہرے پر ہمیشہ ایک سی ہنسی اور تضحیک رہتی تھی۔ فلا بیر کے لفظوں میں ہمینت کے پاس تخیل کی وہ صفت تھی جو TO THE POINT ہونے پر اصرار کرتی ہے۔ وہ جگل کا ہاتھ پکڑ کر سڑک پر لے جاتا ہے اور بتاتا ہے کہ ہر عورت کی ساڑھی کا رنگ الگ ہے۔ یہ ہاتھ پکڑ کر لے جانے والی اور شیکسپیر کے تضادات اور اقبال، جوش، فراق اور فیض کی زبان کی غلطیاں بتانے والی تنقید کے لکھنوں سے ہم اچھی طرح واقف ہیں۔ جگل معمولی ہے لیکن منفرد کیوں کہ اس کے پاس اپنا ایک اظہار کا منفرد اسلوب ہے۔ ہمینت سب الگ ہے لیکن ایک فیشن پرست کی مانند



اس کی اپنی کوئی انفرادی سٹائل نہیں۔ نارمن میلر کی بات جنگل پر مہادق آتی ہے کہ وہ جمالیاتی اور عشقیہ تجربہ کو قبول کرنے اور ان سے بلند ہونے کا سلیقہ رکھتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ دوسرا مجنوں اور دیو داس ہوتا، بطور عاشق کے مکمل لیکن بطور فن کار کے ناکام۔ ہیئت نہ تو فن کار ہے نہ عاشق نہ پاگل۔ وہ میلر کے الفاظ میں محض ایک سماعت فراسش راست رو اور مہذب المائے ہے۔

ڈمیٹری کا خواب اگر ہمیں انسانی صورت حال سے قریب کرتا ہے تو جنگل کا مشاہدہ ہمیں زندگی کے حسن اور نشاط سے روشناس کرتا ہے۔ تخلیق فن ایروزی کی جبلت کا عمل ہے اور جو گیا کا حسن اس جبلت کے پانیوں میں حرکت پیدا کرتا ہے لیکن اسے بھوک کی آلائشوں سے گدلا نہیں کرتا۔

تخلیق فن کے لیے غم زیست کا شعور بھی اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ نشاط زیست کا احساس۔ یہی نہیں بلکہ عقل و جنوں کا تضاد تناؤ اور امتزاج بھی اتنا ہی ناگزیر ہے۔ نطشے کے لیے اپولو اور ڈایونیس دونوں دیوتا باہم مل کر یونانی جوہر کی تخلیق کرتے ہیں۔ دونوں دیوتا کلاسیکیت اور رومانیت، عقل اور وجدان کے تضاد کے نمائندے ہیں اور نفسیاتی سطح پر انسانی سائیکی کے دائمی تضاد کو پیش کرتے ہیں۔ اپولو سلامتی بخشتا ہے۔ ڈایونیس آزادی۔ اپولو شہر تعمیر کرتا ہے کیوں کہ شہر کی اساس مدنی معاہدہ، باہمی اشتراک، نظم و ضبط، قانون اور عقل و خرد پر ہے۔ اپولو سچائی، سلامتی، عاقبت اندیشی، خود شناسی اور ضبط نفس کی تعلیم دیتا ہے۔ اسی لیے وہ سماج کے اعلیٰ ترین طبقہ میں گھومتا ہے۔ ڈایونیس آزادی، مسرت، رندی اور سرستی، آوارگی اور عیش کوشی کا دیوتا ہے۔ وہ ہمیشہ عوام کا پسندیدہ دیوتا رہا ہے۔

لیکن نطشے کا کہنا ہے کہ جس طرح بقاء نسل کے لیے عورت اور مرد دونوں کی ضرورت ہے، آرٹ کی تخلیق کے لیے دونوں دیوتاؤں کی ضرورت ہے۔ اپولو کے بغیر یونان نراج بربریت، ہوس رانی اور تشدد کا شکار ہو جاتا۔ خود فراموشی لاشعور کی براسرار، اندھی اور جبلی طاقتوں کو آزاد کرنے کے بعد اپولو کے اصول کی یعنی نظم و ضبط اور



ضبطِ نفس کی اہمیت کو قبول کیا تھا۔

فن کی سطح پر اہم چیز تضادات کے تناؤ میں جینا ہے۔ توازن بھی اتنا محرک فن نہیں جتنا کہ تناؤ۔ یہ تناؤ ہی ہے جو طنز یا IRONY کے تہہ دار پیچیدہ پیرایہ اظہار کو جنم دیتا ہے۔ جب نشاطِ زیست کی موج موت کے ساحل سے ٹکراتی ہے، یعنی شخصی صورتِ حال میں انسانی صورتِ حال کا آفاقی اور ماورائی ڈائمنشن پیدا ہوتا ہے تو ٹریجک آئرنی جنم لیتی ہے۔ غالب کی شاعری میں جو تہہ داری، پہلو داری اور پیچیدگی ہے وہ احساس کی اسی ارضی ماورائی نوعیت اور اظہار کی طنزیہ کیفیت کا عطیہ ہے۔ اس سلسلہ میں مشہور امریکی شاعر رابرٹ لویل کا یہ اقتباس میرے عندیہ کو بہتر اور واضح تر انداز میں پیش کرتا ہے:

”زندگی میں ہم بہت سی جھوٹی آوازوں میں بولتے ہیں۔ لیکن اگر ہم خوش قسمت ہیں تو کبھی کبھی سچی آواز ہماری نظموں میں جاگ اُٹھتی ہے۔ ایک نظم کو اپنے دامن میں آدمی کے تضادات کو جگہ دینے کے لیے گنجائش نکالنی پڑتی ہے۔ مثال کے طور پر میری ذات کا ایک حصہ ایک عام قسم کے لبرل آدمی کا ہے جو مقاصد سے سروکار رکھتا ہے اور جو امن انصاف اور مساوات کی خاطر اتنا ہی بے قرار رہتا ہے جتنا کہ دوسرے لوگ۔ میری ذات کا دوسرا حصہ ایک کنزرویٹیو (قدامت پسند) آدمی کا ہے جو مسائل کی تہہ تک پہنچنا چاہتا ہے۔ اور چاہتا ہے کہ اس پورے عمل کو جس کے سبب پورا عہدِ جدید نا انسانیّت DEHUMANIZATION اور میکائیکیت کا شکار ہو رہا ہے سست کر دے۔ اسے یہ علم بھی ہے کہ لبرلزم موت ہی کا ایک روپ ہو سکتا ہے۔ نظم کی تصنیف کے دوران ان اندرونی تحریکات اور تعصبات کو نظم میں اس طرح درآنا چاہیے کہ انجام کار ہم یہ بھی نہ جان سکیں کہ ہم نظم میں کیا کہنا چاہتے تھے۔“





# ”جبریل و ابلیس“

جبریل

ہمدردِ دیرینہ! کیسا ہے جہانِ رنگ و بو؟  
ابلیس

سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو!  
جبریل

برگھڑی افلاک پر رہتی ہے تیری گفتگو  
کیا نہیں ممکن کہ تیرا چاکِ دامن ہو رفو؟  
ابلیس

آہ اے جبریل تو واقف نہیں اس راز سے  
کر گیا سرمست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبب  
اب یہاں میری گزر ممکن نہیں، ممکن نہیں  
کس قدر خاموش ہے یہ عالم بے کاخ و گوا  
جس کی نو میدی سے ہو سوزِ درونِ کائنات  
اس کے حق میں تَقْنَطُوا چھا ہے یا لا تَقْنَطُوا؟

جبریل

کھو دیے انکار سے تو نے مقاماتِ بلند  
چشمِ یزداں میں فرشتوں کی رہی کیا آبرو!  
ابلیس

ہے مری جرات سے مُشتِ خاک میں ذوقِ نمو  
میرے نکتے جامہٴ عقل و خرد کا تار و پو!



دیکھتا ہے تو فقط ساحل سے رزمِ خیر و شر  
 کون طوفاں کے طمانچے کھا رہا ہے؟ میں کہ تو؟  
 خضر بھی بے دست و پا، الیاس بھی بے دست و پا  
 میرے طوفاں یم بہ یم، دریا بہ دریا، جو بہ جو!  
 گر کبھی خلوت میسر ہو تو پوچھ اللہ سے  
 قصہ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو؟  
 میں کھٹکتا ہوں دل یزداں میں کائنات کی طرح  
 تو فقط! اللہ هو! اللہ هو! اللہ هو!

اقبال کی نظم ”جبریل و ابلیس“ کی مثال عالمی ادب میں بھی مشکل سے ملے گی۔ ابلیس مغربی ادب میں بہت سی نظموں اور ڈراموں کا موضوع رہا ہے۔ لیکن اقبال کی اس نظم کی برابری کی کوئی چیز کہیں نظر نہیں آتی۔ ایسا لگتا ہے کہ گوٹے، ورلین، برنارڈشا وغیرہ نے اپنے ڈراموں کے ذریعے شیطان کے متعلق جو کچھ کہنا چاہا ہے اس سے کہیں زیادہ اور کہیں گہرا اقبال نے اپنی نظم میں سمودیا ہے۔ معنی کے لحاظ سے یہ نظم سمٹا ہوا صحرا ہے۔ صدیوں پر پھیلے ہوئے اساطیر، عظیم مذاہب کے عقائد اور اسرار کائنات اور رموز حیات سے متعلق بڑے فلسفیانہ تصورات، تنکوینی فکر کی ایک ایسی کرن میں بدل گئے ہیں جو نظم کے ہر لفظ کو ایک نئی بصیرت سے منور کرتی ہے۔

پوری نظم کا ڈکشن تعلیمی لفظوں پر مشتمل ہے، مثلاً ہمد، دیرینہ، جہان رنگ و بو، انکار، مقامات بلند، چشم یزداں، فرشتوں کی آبرو، افلاک، عالم بے کایح و کو، تقطیع، لا تقطع، خیر و شر، دل یزداں، قصہ آدم، اللہ ہو۔

نظم میں جو استعارے ہیں وہ بھی اپنی تعلیمی اشاریت رکھتے ہیں۔ ”گر گیا سر مست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبوت“ میرے فتنے جامہ عقل و خرد کا تار و پو۔ ”قصہ آدم کو رنگیں کر گیا کس کا لہو“ اسطوری لفظ اور تعلیمی اشارے باہم مل کر جمال کا وہ حسن پیدا کرتے ہیں جو ابہام کے رنگزار میں غائب ہونے کی بجائے ذہن کو تقنین معنی کی روشنی عطا کرتا ہے کیوں کہ تعلیمی اشارے



ہماری اجتماعی سائیکی کا جزو ہیں۔ پوری نظم فلسفے سے معمور ہے لیکن تجریدی فکر کا کہیں شائبہ نہیں جو بھی فکر ہے کلیدی مذہبی اشاروں کے بطن میں ہے جو ہمارے تہذیبی حاشیے کا جزو ہیں، اس لیے خیال محسوس تجربے میں ڈھل کر آتا ہے۔ استعارے ترمین کلام کے ساتھ ساتھ اظہار خیال کا کام بھی کرتے ہیں اور چونکہ خیال واقعے میں اور واقعہ اسطور میں نصب ہوتا ہے تو پیچ و پیمانی کے دائرے دور تک پھیلنے کے باوجود الجھاؤ اشکال اور ناتر سلی کا شکار نہیں ہوتے۔ مثلاً اس شعر کو لیجیے۔ 'آہ اے جبریل تو واقف نہیں اس راز سے'۔ کون سا راز ہے کر گیا مرست مجھ کو ٹوٹ کر میرا سبوتا۔ راز کا بیان بھی ایسے استعارے میں ہوا ہے جو قول محال کو جنم دیتا ہے۔ بھلا سبوتا ٹوٹ کر مرست کیسے کر سکتا ہے۔ لیکن قول محال معنی اس وقت دینے لگتا ہے جب ہم ابلیس کے انکار اور اس کی سزا کے قصے سے واقف ہوں۔ البتہ یہ واقفیت بھی استعارے کے ایک حصے یعنی سبوتا ٹوٹنے کی وضاحت کرتی ہے۔ دوسرے حصے یعنی مرست کرنے کا تعلق اسطور سے اتنا نہیں جتنا کہ واقعہ ابلیس کی فلسفیانہ تاویل سے ہے جو خود اقبال کی اپنی ہے۔ یہ تاویل اقبال کے فلسفے کا ایک حصہ ہے لیکن نظم میں بیان ہوئی ہے۔ البتہ ایسے لفظوں میں جو خود فلسفیانہ وضاحت کے متقاضی ہیں۔ اور یہ الفاظ ہیں 'سوز و ساز و درد و داغ و جستجو و آرزو'۔ لیکن یہ الفاظ چونکہ وجود انسانی کے رمزاور تجربے سے ماخوذ ہیں اس لیے فلسفیانہ تفسیر کے بغیر بھی ان کے معانی تک رسائی ممکن ہے۔ یہی الفاظ جہان رنگ و بو کی تفسیر ہیں جس کے سامنے جہان دیگر کا عالم بے کاز جو کو اس قدر خاموش اور ویراں نظر آتا ہے۔ یہ معنوی تعلیقات سبوتا کے ٹوٹ کر مرست کرنے کے استعارے کی وضاحت کرتی ہیں۔ گویا شعری استعارہ اپنی معنویت کے لیے ایک طرف تو مذہبی اساطیر دوسری طرف شاعر کے فلسفے اور تفسیری طرف ان الفاظ کا مرہون منت ہے جو نظم میں بروئے کار آئے ہیں۔ اتنی پیچیدگیوں کے باوجود نظم کا اسلوب اس قدر صاف اور شفاف ہے کہ ایک ڈرامائی مکالمے کی صورت ذہن نشین ہو جاتا ہے جو عظیم آرٹ کی سادگی کے کرشمے کا ثبوت ہے۔

نظم کے آغاز ہی میں جبریل 'ہمد م دیرینہ' کہہ کر ابلیس کو پکارتے ہیں۔ ان دو لفظوں میں معلم، ملکوت، سجدہ آدم، انکار ابلیس اور قہر خداوندی کی پوری داستان سما گئی ہے۔ جبریل



کے لب و لہجے میں دیرینہ رفاقت کی نرمی اور گداز ہے۔ دونوں کی راہیں الگ ہو گئیں،  
 دونوں بچھڑ گئے لیکن پرانی رفاقت کی بو باس ابھی باقی ہے جبریل کے مخاطب میں اس  
 ہمدردی کا بھی ہلکا سا شائبہ ہے جو ایک پر غرور اور سرکش ساتھی کی شکست اور سزا پر  
 دوسرا محسوس کرتا ہے ابلیس سے یہ پوچھنا کہ تم کیسے ہوز خوں پر نمک چھڑکنا ہے، بعینہ  
 ویسے ہی جیسے پردیس کو گئے اور کام نامزد ہوئے ہو فتنے سے پوچھنا کہ کیسے ہو ایسے مواقع پر شخص کی بجائے غیر شخصی  
 سوال زیادہ خلیقانہ ہوتا ہے کہ کیا لگا تمہیں نیا ملک؟ اور پھر ملک کے تذکرے میں سرگزشت  
 بھی بیان ہو جاتی ہے چنانچہ جبریل پوچھتے ہیں کیسا ہے جہانِ رنگ و بو اور اس خاک داں  
 کے لیے 'جہانِ رنگ و بو' کی ترکیب بہت ہی خوبصورت اور معنی خیز ہے لیکن جبریل کی زبانی  
 ادا ہوتے ہوئے اس میں ہلکے سے طنز کا شائبہ پیدا ہو جاتا ہے کہ جس عالم نور اور عالم جاوداں  
 کے وہ باسی ہیں اور جہاں سے خود ابلیس کو دیس نکالا ملا ہے اس کے مقابلے میں معمورہ جہاں  
 محض رنگ اور بو کا کیسا پُر فریب اور ناپائیدار طلسم خانہ ہے۔

لیکن ابلیس جبریل کے طنز کا پانسہ پلٹ دیتا ہے کیوں کہ فکر ابلیس کے پیچھے فکرِ اقبال  
 کی زبردست طاقت ہے۔ ابلیس، جبریل سے کسی نظریاتی بحث میں الجھنا نہیں چاہتا کیوں کہ  
 وہ محسوس کرتا ہے کہ وہ دونوں اب بالکل الگ دنیاؤں میں بستے ہیں اور شاید اس کی بات جبریل  
 سمجھ ہی نہیں پائے۔ 'آہ اے جبریل تو واقف نہیں اس راز سے'۔ 'یہ آہ کا لفظ اسی انسو  
 ناک صورتِ حال کی ترجمانی کرتا ہے چنانچہ وہ اب صرف اپنے احساسات کے بیان پر اکتفا  
 کرتا ہے کہ 'اب یہاں میری گزرممکن نہیں ممکن نہیں، کیوں ممکن نہیں؟ کیوں کہ جہانِ کروبیان  
 کی سکونیت وہاں کی بے آرزو زندگی، اب اسے قبول نہیں کیوں کہ۔ اور یہاں سے فکر ابلیس  
 کی جگہ فکرِ اقبال لیتی ہے کہ:

خطر پسند طبیعت کو سازگار نہیں  
 وہ گلستاں کہ نہ ہو جس کی گھاٹیں صیاد

اسی کشمکش میں گزریں میری زندگی کی راتیں  
 کبھی سوز و سازِ رومی بھی پیچ و تابِ رازی



لیکن اقبال کے یہ اشعار میں آپ کو تنہا ہوں ابلیس جبریل کو نہیں سناتا یا اس قسم کا کوئی خیال بھی جبریل کے سامنے ظاہر نہیں کرتا کیوں کہ اسے شک ہے کہ اس کے تجربے کے بغیر جبریل یہ باتیں سمجھ بھی پائیں گے یا نہیں۔ لہذا وہ افکار میں اُبکھے بغیر اپنے احساسات ہی کا بیان کرتا ہے :

اب یہاں میری گزر ممکن نہیں ممکن نہیں  
کس قدر خاموش ہے یہ عالم بے کاخ و کو

ابلیس کو ہول آتا ہے اس خاموشی سے۔ کون سی خاموشی؟ جو زندگی کے ہم ہموں سے خالی ہو۔ اور ان ہم ہموں سے اقبال کی شاعری گونجتی ہے۔ ہم ہموں کا بیان اقبال کی شاعری میں بہت ہوا ہے گو اس نظم میں نہیں ہوا۔ گویا اس نظم کی تقسیم کے لیے شعر اقبال سے کما حقہ و اُمقیت ضروری ہے۔ عالم بے کاخ و کو کی معنویت اس ترکیب کی تلمیح میں (اگر کوئی ہے) اتنی پوشیدہ نہیں جتنی کہ اس اشارے میں ہے کہ کروبیوں سے جہاں آباد نہیں ہوتے۔

قصور وار غریب الدیار ہوں لیکن  
ترا خرابہ فرشتے نہ کر سکے آباد

تو کروبیوں کا جہان بے کاخ و کو ہے اور ان سے آباد ہوتے ہوئے بھی خاموش ہے کیوں کہ ہم ہموں سے خالی ہے جو سوز و ساز اور درد و داغ کے جذبات کے زائیدہ ہیں۔

گویا اقبال اس نظم میں جو الفاظ استعمال کرتے ہیں ان کے لغوی معنی بھی ہیں تلمیحی معنی بھی اور وہ معنی بھی جو خود شاعر کے عطا کردہ ہیں۔ شاعری میں حرکی لفظ وہ ہوتا ہے جو ایک جاہد معنی کی بجائے انسلالات کے ایک ایسے سلسلے کو جنس میں لاتا ہے جن سے پیچیدہ معنوی تعلیقات کی ڈرائن اُبھرتی ہے۔ مثلاً انکار کے لفظ کو لیجیے۔ کھودنے انکار سے تو نے مقامات بلند لفظ اور مصرع دونوں کے معنی بالکل واضح ہیں لیکن وہ شخص جو سامی اور اسلامی روایات سے واقف نہیں اس کی سمجھ میں یہ مصرع نہیں آئے گا۔ لہذا لفظ انکار میں تخلیق آدم، اور انکار ابلیس اور مہبوط آدم کا پورا قصہ یہاں ہے۔ لیکن اس لفظ سے جو معنوی انسلالات پیدا ہوتے ہیں ان میں سے ایک یہ بھی ہے جو تفاسیر کا عطا کردہ ہے اور جس کی طرف اقبال کی



شاعری میں اشارہ بھی ملتا ہے کہ ابلیس کا انسان کو سجدہ کرنے سے انکار خدا کی وحدانیت کا اثبات ہے کہ سجدہ تو صرف اسی کی ذات کے لیے ہے۔ اس تفسیر سے ابلیس کے کردار میں ایک نیا ہانکپن اور وقار پیدا ہوتا ہے جس سے نظم کا قاری واقف ہے لیکن جبریل واقف نہیں اسی لیے جبریل کے یہاں انکار کے لفظ کے ایک معنی ہیں جو ان کے یک سمتی وجود کو ظاہر کرتے ہیں اور تفسیر اور معنی کی روشنی میں ان کی بات کو ایک سادہ لوح بڑے بھائی کی بات بنا دیتے ہیں۔

لیکن نظم میں انکار کے لفظ میں خود اقبال کا اپنا فلسفہ بھی اپنے رنگ بھرتا ہے۔ ہم جانتے ہیں کہ انکار ابلیس زوال ابلیس اور مہبوط آدم کے اقبال کے فلسفے میں وہ معنی نہیں جو سامی اور اسلامی روایات میں ہیں۔ اقبال کے یہاں تو پورا اسطورہ میلاد آدم اور جہان رنگ و بو کی تخلیق کا خوش گوار تجربہ لے کر آتا ہے۔ اقبال کا یہ پورا فلسفہ قاری کے ذہنی پس منظر میں نہ ہو اور قاری شاعر کے غم کے شمعور نہ رکھتا ہو تو محض لغوی اور تعلیمی معانی سے تو وہ ایک مولوی کی مانند نظم کا بالکل غلط تاثر بھی لے سکتا ہے اور اسے شیطان کے بیان میں سرکشی، تکبر، بغاوت، خبیثیت اور نظام خداوندی کے خلاف ناپاک ارادوں کا بکھر جڑ نظر آئے گا۔ اس نظم کے متعلق دینی زبان سے یہ باتیں کہی بھی جاتی ہیں کہ اس میں اقبال بہک گئے ہیں یا اس نظم میں اقبال پر شیطان غالب ہے۔ اگر بہت سے مذہبی اذہان میں یہ نظم کانٹے کی طرح کھٹکتی ہے تو اس میں تعجب کی بات نہیں۔

اس لیے نظم سے لطف اندوز ہونے کے لیے ضروری ہے کہ ہم نہ صرف فلسفہ اقبال سے واقف ہوں بلکہ اس کے بہت سے پہلوؤں سے ذہنی ہم آہنگی بھی پیدا کریں۔ ذہنی ہم آہنگی اس لیے مشکل نہیں کہ اقبال نے نظم میں نظریہ کی اساس زندگی کے حقائق پر قائم کی ہے۔ مثلاً "سوز و ساز ہو یا درد و داغ یا جستجو اور آرزو ہو، یہ حیات انسانی کے تجربات اور سرشت انسانی کے غماز ہیں جن کی اساس پر اقبال حرکت اور عمل، تغیر اور ارتقا اور تعمیر، تشنگی اور تکمیل کے فلسفے کی تعمیر کرتے ہیں۔

گویا نظم میں معنی کی حرکت لغوی معنی سے تعلیمی معنی اور علامتی معنی کی طرف ہے جس کی تفہیم کے لیے شاعر کی شخصیت، شاعری، فلسفے اور غم کے علم ناگزیر ہو جاتا ہے۔ اسی طرح



ذرا اس بات پر بھی غور کیجیے کہ ملٹن کے شیطان کی تخلیق میں خود ملٹن کی باغیانہ اور شاہ مخالف شخصیت اور کرام و دل سے اس کی سیاسی ہمدردی شامل تھی۔ جب کہ اقبال تو ایک معنی میں شاہ پرست تھے اور ان کے یہاں شاہوں اور آدموں پر بھی نظمیں ملتی ہیں۔ ملٹن کے شیطان کی تخلیق میں ملٹن کی زندگی کا تجربہ شامل ہے جب کہ اقبال کے شیطان کی تخلیق میں صرف اقبال کا فلسفہ شامل نظر آتا ہے۔ لیکن کیا زیر بحث نظم کو دیکھ کر ایسا لگتا ہے کہ یہ صرف فلسفے کے زور پر لکھی گئی ہو کیا یہ ممکن نہیں کہ اس نظم کے پیچھے خود ملٹن کی نظم کا مطالعہ بھی ایک تخلیقی تحریک رہا ہو، کیوں کہ سوائے ملٹن کے کسی اور شاعر کے یہاں شیطان کا وہ باغیانہ اور ہیر و مک روپ نظر نہیں آتا جو خدا کی مطلق العنانی کے خلاف اعلان جنگ کرے۔ کیا اقبال نے ملٹن کو پڑھا تھا۔ وہ زیادہ کس سے متاثر ہوئے ملٹن سے یا گوئے سے۔ ان سوالوں کے جواب ہمیں سوائے شاعر کے سوانح کے اور کہاں مل سکتے ہیں۔ لہذا منشائے مصنف اور شاعر کے عہد پر اور سوانح کے متعلق ساختیات کے علم برداروں کے مشروب کو غٹ غٹانے سے قبل زبان پر تشکیک کا چٹکی بھرنے کا چھڑکنا زیادہ سودمند ثابت ہوگا۔

ابلیس کے متعلق عموماً جو کچھ لکھا گیا ہے اسے دیکھ کر یہ ہی لگتا ہے کہ قلم در دست دشمن است۔ ایک خوش اطوار اور ذہین جنٹلمین کے روپ میں وہ دوست و سہیلی کے ناول 'برادرز کا راموزوف' میں ایوان کاراموزوف سے ملنے آتا ہے۔ گوئے اور ولین کے فاؤسٹ میں بھی وہ بار عجب ہے۔ ورنہ عام تصور تو ملائے اعلیٰ پر طاعنی اور خاک دان عالم میں شرانگیز ہونے کا ہے جو خوف سے زیادہ نفرت کے جذبات پیدا کرتا ہے چوں کہ شیطان تو ہمارے ساتھ لگا ہوا ہے اس لیے اس سے خوف زدہ ہونے کا مطلب ہے ہر آن اپنے سائے سے بھر پکنا۔ اسے دفع کرنے کا نسخہ بھی آسان ہے کہ لاجول پڑھ لی۔ چوں کہ ابلیس ہمیں گناہ کی طرف ورغلاتا ہے اور گناہ لذت آگیز ہے اس لیے اس کی نفرت بھی صحبت بد کی کراہیت سے زیادہ شدت نہیں رکھتی۔ ابلیس کی طرف جذبات چاہے خوف و نفرت کے ہوں یا کراہیت اور آلودگی کے وہ کوئی قدر اور شخصیت کی صورت سامنے نہیں آتا۔ مغرب میں عہد وسطیٰ کے کلیسیائی ڈراموں میں وہ ایک مسخرا ہے جو اپنی اچھل کود اور دھاندلی بن سے تماشا یوں کو ہنساتا ہے۔



ابھی اس میں شر اور بغاوت کا تاریک حُسن پیدا نہیں ہوا۔ یہ حُسن ہمیں پہلی بار ملٹن کی شہرہ آفاق نظم ”فردوسِ گم گشتہ“ میں شیطان کے پر جلال کردار میں ملتا ہے۔ اس کردار میں ایک باغی کی آن بان اور اپنے سے برتر طاقت کے ہاتھوں ہارے ہوئے ایک جاں باز کی المیہ نشان ہے۔ ملٹن کے یہاں شیطان کی خدا کے خلاف بغاوت رومانی ادب کی وہ میٹافیزیکل بغاوت نہیں ہے جس کی پرچھائیاں ہمیں بائرن، شیلی اور ڈی ساد میں ملتی ہیں۔ خدا کے خلاف رومانی شعرا کی بغاوت عرصہ دہریہ انسان کی مجبور صورتِ حال کا نتیجہ ہے۔ شیطان تو کونو کا ڈرامے کا خود ایک اہم جزو ہے۔ یہ ایک مجبور کی نہیں بلکہ محکوم کی بغاوت ہے، مطلق العنانی کے خلاف۔ حکم خداوندی کی اطاعت سے انکار کا اختیار خود خدا نے معلم الملوک کو ارضانی کیا ہے۔ دراصل آگ سے شیطان کی پیدائش میں ہی یہ رمز پوشیدہ ہے کہ سرکشی اس کی سرشت ہے۔ اپنی نظم ”تقدیر“ میں شیطان کی اس حجت کے جواب میں کہ مشیتِ ایزدی میں یہ تھا ہی نہیں کہ شیطان آدم کو سجدہ کرنا اقبال نے جواب خداوندی کے طور پر یہ اشعار لکھے ہیں :

بستیِ فطرت نے سکھائی ہے یہ حجت سے

کہتا ہے تیری مشیت میں نہ تھا میلِ سجود

وے رہا ہے اپنی آزادی کو مجبوری کا نام

ظالم اپنے شعلہ سوزاں کو خود کہتا ہے دود

اقبال نے بہت ہی معنی خیز پیرائے میں ایسی سرشت کی سرکشی کا رمز فاش کیا ہے۔ نرم خاکی نہاد کو سجدہ کرنا اس کی شعلہ صفت سرشت کے خلاف تھا لہذا وہ انکار کرتا ہے۔ ملٹن انکار کو فلسفیانہ رنگ دینے کی بجائے اسے خدا کی مطلق العنانی کے خلاف بغاوت میں بدل دیتا ہے۔ ملٹن کے متعلق یہ بات غلط نہیں کہی جاتی کہ وہ معرکہ شیطان اور خدا کے درمیان ادا شدہ طور پر شیطان کے حزب کا حلیف تھا۔ ملٹن آزادی کا پرستار، مطلق العنانی کا دشمن اور حرکت و عمل کا غلام بردار تھا۔ شاہ انگلستان کے خلاف کرام ویل کی بغاوت میں جس نے ۱۶۴۲ء میں شاہ کا تختہ الٹ دیا، ملٹن کرام ویل کے لشکر کے ساتھ تھا۔ کرام ویل کی پیوریٹن حکومت صرف اٹھارہ سال قائم رہی اور بالآخر وہ بھی نیست و نابود ہوئی۔ ملٹن گویا بغاوت اور ہزیمت



کے تمام نشیب و فراز سے گذر چکا تھا۔ فردوسِ گم گشتہ میں خدا کی مطلق العنانی کے خلاف شیطان کی بغاوت اور پھر خدا کی برتر طاقت کے ہاتھوں باغیوں کی شکست اور جنگ ہارنے کے باوجود ہمت نہ ہارنے کا ابلیس کا عزم مصمم ان سب میں کرام و دل کی بغاوت اور شکست کی پر جھپٹیاں دیکھی جاسکتی ہیں۔ بہر حال ملٹن کے یہاں پہلی بار شیطان شر کی طاقت کا تاریک حُسن لے کر نمودار ہوتا ہے۔ اس کی تقریروں میں کھولتے اُبلتے لاوے کا آتش فشانی تموج ہے اور اس آتشیں پیکر سے الفاظ سُलगتے ہوئے انگاروں کی طرح نکلتے ہیں۔ آگے چل کر ملٹن کی نظم میں شیطان آدم و حوا کو درغلانے والا ناپاک ترغیبات اور سازشوں کے جال پھیلانے والا ایک پُر فریب کردار بن جاتا ہے اور اس میں وہ ہیبت غرور اور بلند قامتی نہیں رہتی جو نظم کی پہلی دو کتابوں میں نظر آتی ہے۔ گویا شرمع میں شیطان کے حلیف بننے کا کفارہ ملٹن کا مذہبی ضمیر باقی ماندہ نظم میں شیطان کو شیطان بنا کر ادا کرتا ہے۔ اقبال اپنی شاعرانہ میں ایسا کفارہ نہیں بھی ادا کرتے نظر نہیں آئے۔ اس کی فلسفیانہ وجہ تو صاف ہے کہ اقبال طبعا طاقت کے پرستار رہے ہیں چاہے یہ طاقت شری کی کیوں نہ ہو جیسا کہ مسولینی پران کی نظم سے ظاہر ہے جس کے سبب ان پر فاشزم پرستی کا الزام لگا۔ لیکن اس کی ایک فن کارانہ وجہ بھی ہے۔ اقبال نے یہاں شیطان پر جتنی بھی نظمیں ملتی ہیں وہ مختصر ہیں اور ڈرامائی اور مکالماتی ہیں۔ اگر آدم و حوا اور شیطان کی منتھ پر وہ بھی ملٹن کی طرح کوئی طویل رزمیہ اور بیانیہ نظم لکھتے جس میں منشائے خداوندی کے رموز انسانوں کو سمجھانے کی کوشش ہوتی تو شاید مذہبی عقائد کے تقاضے ان کی فلسفیانہ فکر کو شیطانی فتنے جگانے کی ایسی کھلی جواں گاہ فراہم نہ کرتے۔

اور اس نظم میں مکالمہ دو ہم سروں کے بیچ ہے۔ ڈرامائی مکالمے کا تقاضا ہوتا ہے کہ مناظر اور توازن برقرار قائم رکھا جائے۔ جمیل اور ابلیس دونوں اپنے اپنے مقام اور مرتبے کے مطابق بات کرتے ہیں اور سوال و جواب میں کسی فریق کو نیچا دکھانے کی بجائے ایک ایسی صورت حال کی نمود ہے جو دونوں کے لیے نئی ہے اور اسی لیے ایک کے لیے ناقابل فہم اور دوسرے کے لیے ناقابل ترسیل ہے۔ بطور ڈرامے کے تماشائین کے ہم دونوں کے سروکاروں کو سمجھتے ہیں لیکن یہ بھی محسوس کرتے ہیں کہ دونوں تجربات کے دو الگ منطقوں سے



بول رہے ہیں۔

جبریل فرشتہ ہیں اور خدا کے مقرب خاص ابلیس بھی معلّم الملکوت تھا اور اب راندہ درگاہ ہے۔ لیکن تقرب اسے بھی اس معنی میں حاصل ہے کہ دل یزداں میں کانٹے کی طرح کھٹکتا ہے۔ ابلیس کو اپنے گناہ پر نہ تو ہیشمانی ہے نہ سزا کا غم کیوں کہ انکار اور اس کی پاداش میں اسے ایک نیا جہان ملا ہے جو ملائے اعلیٰ سے بھی زیادہ دل فریب اور امکانات سے بھرا ہوا ہے۔ اسی سبب سے مقام جبریل ابلیس کے لیے قابل رشک نہیں کیوں کہ وہاں محض اللہ ہوا اللہ ہو کی تہلیل ہے، اطاعت اور عبادت ہے اور ایسی سکونیت جو حرکت کے اس جوہر سے واقف نہیں جس میں ہر لحظہ نیا طور نئی برق تجلی ہے۔ شیطان طاقت ہے، شر کی ہی سہی، لیکن طاقت ہونے کے سبب ہی حرکت مسلسل ہے جس میں جزر و مد اور سکون و اضطراب ہے، بیم ورجا کا، اندوہ اور شکست آرزو کا، حصول منزل اور نارسائی کا.... اور عالم ملکوت اس پرچ و تاب، اس بے قراری اور سرشاری، تلاطم خیزی اور گہما گہمی سے خالی ہے۔

اقبال طاقت کے پرستار، عمل کے علم بردار اور قوت حیات کے نغمہ سنج ہیں۔ ان کے یہاں قوت حیات کی علامت وہ جوئے کہستان ہے جو اچھکتی پھٹکتی سرکتی ہوئی بہتی ہے۔ اور جو کھڑے تو بھگروں کی سل اور پہاڑوں کے دل چیر دیتی ہے۔ اقبال عافیت کوش نہیں خطر پسند ہیں۔ دنیا ان کے لیے عزائم کی جولاں گاہ اور خیر و شر کی رزم گاہ ہے اور وہ ان سبک سار ان ساحل میں سے نہیں جو محفوظ فاصلوں سے طوفانوں کا نظارہ کرتے ہیں بلکہ ان لوگوں میں سے ہیں جو اس وقت موجوں پر اپنا سفینہ پھینکتے ہیں، جب نہ خدا دور، ہوا تیز اور کام نہنگ قریب ہوتا ہے۔ انھیں تو عذاب کے لیے جہنم کی وہ آگ بھی قبول نہیں جو سرو ہو۔ وہ سوز جو غم حیات کے شمعور کا بخشا ہوا ہے اور جو دل گداختہ کی نعمت عطا کرتا ہے اور وہ ساز جو دل گداختہ کو ہر حال میں نچنے کی طرح کھلنا سکھاتا ہے۔ اقبال کے لیے سرمایہ حیات ہے انکار ابلیس کے لیے کائنات کے سر بستہ رازوں کا انکشاف ثابت ہوتا ہے اس کی سزا میں اس کی جزا ہے اور اس کی شکست میں اس کی تکمیل۔ عالم اقدس میں اپنا مقام بلند کھونے کا اسے کوئی افسوس نہیں کیوں کہ جس آتشیں جوہر سے



اس کا خمیر اٹھا ہے وہ اپنی تکمیل نیاز مندی میں نہیں بلکہ سرکشی میں پاتا ہے، ایک ایسی سرکشی جو دائمی اضطراب کو جنم دے، ایک ایسا اضطراب جو دل کو عبودیت اور تقدیس کی سکونیت سے نکال کر درد آشنا کرے اور داغوں کی بہار دکھائے۔ وہ تقدیس اور اطاعت شعاری جس میں آرزو کی تشنہ بھی جستجو کی آبلہ بانی اور علم کی حیرانی نہ ہو اقبال اور ابلیس دونوں کو قبول نہیں۔ وہ ابلیس جس کا چہرہ اقبال کے فلسفے کے آتشیں جبرعات سے دھکا ہوا ہے اساطیر کے زبوں حال یرقانی ابلیس سے کسی قدر مختلف ہے۔ اقبال خدا سے کہہ سکتے ہیں۔ دوں نظر و کم سود ابلیس تیری آغوش میں پیدا ہوا اور میری آغوش میں پل کر جوان ہوا۔

ملٹن اور اقبال دونوں کے یہاں شیطان کا کردار باوقار پُر جلال اور قد آور ہے لیکن "فردوسِ گمشدہ" جیسے جیسے آگے بڑھتی ہے شیطان کا قدم ہوتا جاتا ہے جب کہ اقبال کی تمام نظموں میں وہ یکساں رہتا ہے۔ اس کی وجہ جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے طویل رزمیہ نظم اور مختصر ڈرامائی نظموں کے فارم میں فرق ہے۔ ملٹن نے شیطان کو باغی تو بنایا لیکن شیطان نے بغاوت کیوں کی اس کے وجہ خود ملٹن کے ذہن میں واضح نہیں تھے۔ دراصل رزمیہ نظم کے بیانیہ اسلوب کے چند اندرونی فنی تقاضے تھے جن سے ملٹن عہدہ برا ہو نہیں سکا۔ مثلاً یہ کہ رزمیہ بیانیہ بغاوت اور جنگ کے اسباب کا چوکسانی اور صفائی سے اندراج کرتا ہے تاکہ برسرِ پیکار حریف طاقتوں کے مقاصد سامنے آسکیں۔ صرف اسی صورت میں باغی کا کردار ہماری ہمدردیاں وصول کر سکتا ہے۔ ابلیس پر اپنی نظموں کے ڈرامائی اور مکالماتی فارم کی وجہ سے اقبال بیانیہ شاعری کے اس جبر سے بچ گئے ہیں کہ حریف طاقتوں کے مقاصد سامنے لائیں۔ اس کے باوجود یہ مقاصد اقبال کے یہاں ملٹن سے بھی زیادہ واضح ہیں۔ اس معاملے میں اقبال کے ذہن میں کوئی الجھن نہیں تھی کیوں کہ اقبال مذہبی اساطیر اور روایتوں سے بھی بلند ہو کر خدا اور شیطان کی پیکار کو ایک اعلیٰ فلسفیانہ سطح پر کائناتی طاقتوں کی پیکار کے طور پر دیکھ رہے تھے۔ ملٹن کی شاعرانہ قوت کا پورا راز رزمیہ بیانیہ اور رجزیہ دھار کی بلند آہنگی ہی ہے جب کہ اقبال کی طاقت کا رمز فلسفیانہ دار و گیر اور ڈرامائی مکالموں میں ہے۔ ان مکالموں کی کامیابی کے لیے ضروری تھا کہ ابلیسی اور فدائی طاقتوں کا مقابلہ براہِ بری کی سطح پر ہو۔ اقبال



یہاں بھی مذہبی معتقدات سے بلند ہو کر فن اور فلسفہ دونوں کے تقاضے پورے کرتے ہیں جو ملٹن نہ کر سکا۔ گو ملٹن کے یہاں بغاوت خدا کی مطلق العنانی کے خلاف ہے لیکن خود ملٹن اور اس کا شیطان خدا کے قادرِ مطلق ہونے کے اس قدر قائل تھے کہ ایک برتر اور ہمہ گیر طاقت کے خلاف بند آزمائی کے انجام سے وہ بے خبر نہیں ہو سکتے تھے۔ یہی چیز شیطان کی بغاوت کو دانش مندی اور دور اندیشی کے جوہر سے محروم کرتی ہے۔ بہ حوالہ کہ اسبابِ بغاوت بھی ظاہر ہیں اس لیے بغاوت کی وجہ خدائی طاقت اور اقتدار میں شرکت کے سوا کچھ اور نظر نہیں آتی۔ اب اگر خدا قادرِ مطلق ہے تو ایسی خواہشِ اقتدار ہم سے کیا ہمدردی وصول کر سکتی ہے۔

خدا کو عبادت کے لیے کروبیوں کی کمی نہیں تھی۔ کمی تھی تو اس کی جو اسے چاہئے اس کے حسن کا ادا شناس ہو اور وہ آدم کی شکل میں پیدا ہو۔ ظاہر ہے شیطان کے بغیر آدم آدمی نہیں بن سکتا تھا۔ خلقِ آدم ہبوطِ آدم کی منزل میں داخل نہیں ہو سکتا تھا۔ گویا شیطان منصوبہ خداوندی کی تکمیل ہی کا ایک ذریعہ تھا۔ یہ شیطان کی سب سے بڑی شکست تھی کہ وہ ایک با اختیار طاقت ہونے کے باوجود مشیتِ ایزدی کے دائرے سے باہر نہیں تھا۔ یہی چیز اس کے کردار کو ایک الم ناک ہیرو کی بلند قاستی عطا کرتی ہے۔ اس کا اختیار دراصل اس کا جبر ہے۔ وہ کوئی ڈرامے میں ایک خاص رول ادا کرنے کے لیے پیدا کیا گیا ہے۔ وہ اپنے رول میں اپنے کردار میں اپنی سرشت میں قید ہے۔ لیکن یہ قید اس کی بغاوت کی شدت کو کم نہیں کرتی۔ چونکہ خدا کے ساتھ معرکہ اب براہِ راست نہیں بلکہ اس کا مقام انسان کا دل ہے اس لیے وہ اس اُمید کے ساتھ اپنا کام کر سکتا ہے کہ انسان کو مغلوب کر کے وہ خدا کو شکست دے۔ براہِ راست نہ سہی۔ لیکن جنگِ خدا کے ساتھ ہی ہے اسی لیے وہ فرشتوں، پیغمبروں اور انسان کو خاطر میں نہیں لاتا۔ جبریل کے ساتھ گفتگو میں اس کا پورا رویہ اپنی اسی فردیت کا اعلان ہے جو اسے کروڑوں فرشتوں سے الگ کرتی ہے۔ اپنی اس فردیت سے وہ واقف ہے اور فرشتے واقف نہیں۔ اس کا انکار اس فردیت کی علت ہے اقرار میں وہ کروڑوں فرشتوں کے ساتھ تھا، انکار میں وہ ان سے الگ ہو گیا۔ اب ایک طرف خدا کی



فردیت ہے اور دوسری طرف ابلیس کی اور دونوں میں کھراکھری کی کھٹنی ہے۔ یہ جاننے کے باوجود کہ اس کا مقابلہ کبریائی طاقت کے خلاف ہے اور اس پیکار میں اس کے سربرآوردہ ہونے کا کوئی امکان نہیں، وہ شکست کو سپر اندازی پر ترجیح دیتا ہے کہ باغی کے لیے اہمیت فتح و شکست کی نہیں بلکہ لڑکار احتجاج اور پیکار کی ہے۔ بغاوت میں اپنی خودی اور انا کا اثبات ہے۔ یہی انانیت وہ غرور ہے جو المیہ کردار کے ایلمے کا سبب بنتا ہے۔ اسی لیے خداوند بندوں کو اطاعت کی تعلیم دیتا ہے کہ خودی کی آگہی میں تکبر کا عنصر چاہو لے چنانچہ یہ کہنا کہ میں ہوں اپنی ذات اپنی انا، اپنی فردیت اپنی اہمیت کا اعلان کرنا ہے۔ فرشتوں میں یہ خود آگہی نہیں ہوتی۔ لیکن اس آگہی کے بغیر وہ حسن شناس نظر بھی پیدا نہیں ہوتی جو جو آئینہ داری کو احساس و لائے کہ اس کے حسن کا تماشا کوئی اور بھی ہے۔ خدا کو جلد احساس ہو جائے گا کہ اپنی حسن شناس نظر پر فخر کرنے والا بھی پیدا ہونے کو ہے۔ گویا خودی اور خود آگہی اس کے شکوینی نظام کا جزو ہے اور اس کا پہلا اظہار شیطان کے انکار کی صورت میں ہوتا ہے۔ انکار کے ذریعے وہ اپنی انا کا اثبات کرتا ہے۔ خدا اس انانیت کی شیطان کو سزا دیتا ہے لیکن انسان میں اسی انا کو پسند کرتا ہے، کیوں کہ اسی انا سے وہ غیر ذات پیدا ہوتی ہے جو حسن مطلق کی تماشا کوئی ہے۔

ملٹن کی نظم میں جنگ براہ راست تھی۔ شیطان کو خدا کی مخفی طاقتوں کا احساس نہیں تھا۔ وہ نہیں جانتا تھا کہ آستینِ خداوندی میں صاعقہ و رعد کے وہ طوفان پنہاں ہیں جو شیاطین کے لشکر کو ہزیمت و غلاب میں مبتلا کر دیں گے۔ اقبال کے یہاں خدا کے خلاف شیطان کی جنگ جسمانی اور عسکری نہیں بلکہ عنصری اور جوہری ہے۔ ملٹن کے یہاں میدانِ جنگ فلک الافلاک ہے، اقبال کے یہاں انسان کا دل۔ گویا یہ ایک ایسا مقام ہے جہاں خدا اور شیطان دونوں کو کوئی نہیں ملا کبریائی

طاقت چاہے اتنی بے کراں تھی، قلب انسان میں شیطان کے ساتھ نبرد آزما نہیں وہ اپنے ان ہتھیاروں کا استعمال نہیں کر سکتی جو فلک الافلاک میں کر سکتی تھی۔ گویا خسرو شر کی طاقتیں برابری کی سطح پر ایک دوسرے کا مقابلہ کر سکتی ہیں۔ یہ شیطان کے لیے



سودمند ہے۔ لیکن اس جنگ میں شیطان کا کردار باغی کا نہیں بلکہ سازشی کا بن جاتا ہے۔ شیطان کا شر بھورت ترغیب سامنے آتا ہے۔ وہ صحبت بد کی صورت اختیار کرتا ہے۔ خیر و شر کی پرکار افلاقیات کی اتنی پابند ہو جاتی ہے کہ عنصری طاقتوں کی ہیبت ناک جنگ کی بجائے گناہ اور ترغیب گناہ، جزا اور سزا کا بے کیف اخلاقی ڈراما سامنے آتا ہے۔ عہدِ وسطیٰ کا کلیسائی ارب اس ڈرامے کی پیش کش کے لیے تمثیل کا سہارا لیتا ہے۔ اقبال کا ذہن ایسی تمثیلات کو قبول نہیں کرتا جن میں خیر و شر کی طاقتیں انسانی رُوح کا سودا کرنے پر برسرِ پیکار ہوں۔ یہی سبب ہے کہ انھوں نے اس دنیا میں شیطان کی کارستانیوں کو ملائے مکتب اور معلم اخلاق کی نظر سے نہیں دیکھا۔ وہ نہیں چاہتے تھے کہ شر کی طاقت کو وہ محض ہوس کاریوں کی اسفل ترغیبات تک محدود رکھیں۔ ابلیس کی مجلس شوریٰ میں بھی شیطان ایک بد چلن مہنچا کے روپ میں نہیں بلکہ جہانِ عناصر کو زیر و زبر کرنے والی ایک جلیل القدر طاقت کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ ہوس کی آغوش میں پلنے والے گناہ اور نفسِ امارہ کو ورغلانے والی ترغیبات میں اقبال کو کبھی کوئی دل چسپی نہیں رہی۔ وہ شیطان جسے لا حول پڑھ کر بھگایا جاسکے وہ تو مسخرے کی سطح سے گر کر ایک ایسا مکروہ اور آلودہ وجود بن جاتا ہے جس میں خوف و ہیبت اور عظمت کا کوئی عنصر نہیں ہوتا۔ اگر یہ بات درست ہے کہ ہر آدمی سے اس کا شیطان لگا ہوا ہے تو یہ ملاؤں اور پادریوں کا خاص شیطان ہے۔ ملا اور شیطان کا یہ رشتہ مزاحیہ اور طنزیہ ادب کا مرغوب موضوع رہا ہے اور راجہ مہدی علی خاں نے اسے ایک چالاک اور شریر رقیب کا روپ دے کر گناہ و ثواب اور جزا اور سزا کے پورے ماورائی نظام کو مفتحِ خیر بنا کر رکھ دیا ہے۔ شر کی قوت کو نفس و ہوس کی ترغیبات تک محدود کرنے کا یہی نتیجہ ہوتا ہے۔ اقبال شر اور ابلیسی طاقت کی کار فرمایوں کو ابدیت کے تناظر میں بھی دیکھتے ہیں اور تاریخ کے تناظر میں بھی۔ ابدیت کے تناظر میں شریذِ ان قوت کے مماثل اہرمنی قوت کے طور پر سامنے آتا ہے اور گواقبال کی شاعری پر زرتشتی ثنویت کے اثرات گہرے نہیں ہیں، لیکن انھوں نے جب بھی ابلیس پر نکھا اسے ہمیشہ بطور ایک کائناتی طاقت کے اتنے شکوہ و جلال کے ساتھ پیش کیا کہ زرتشتی مذہب کے علاوہ شر کی یہ شان



دوسرے سامی مذاہب میں نظر نہیں آتی۔ حقیقت یہ ہے کہ ابلیس پر لکھتے وقت اقبال کو ابلیس کے متعلق جو تصورات اور اساطیر اسلام، عیسائیت یا یہودیت میں ملتے ہیں ان میں کوئی دل چسپی نہیں ملتی۔ اقبال خلقِ آدم، زوالِ آدم، ہبوطِ آدم کے ممنوعات پر ذوق و شوق سے لکھتے ہیں، اور بار بار لکھتے ہیں، لیکن گناہِ آدم پر لکھنے سے ہمیشہ پہلو بچاتے ہیں۔ شیطان کا سانپ بن کر جنت میں داخل ہونا، آدم و حوا کو درغلانا، شجرِ ممنوعہ کی طرف لے جانا، پھل چکھتے ہی ان پر قہرِ خداوندی کا نازل ہونا، اس ڈرامے میں اقبال کو کوئی دل چسپی نہیں۔ ملٹن کے یہاں یہ واقعہ بڑی خوب صورتی سے بیان ہوا ہے لیکن شیطان کی سانپ میں تقلیب ہی اس کے باغیانہ کردار کی ہیبت کو شعبدہ باز کی شرارت میں بدل دیتی ہے۔ میتھو سیلا کے پہلے دو مناظر میں ہرنارڈ شاہ نے ملٹن کے برعکس اس واقعے کو فلسفیانہ گہرائی عطا کی ہے لیکن شاہ کے یہاں ان مناظر میں وہ شاعرانہ حُسن تک معدوم ہے جو ملٹن کے بیان کو اتنا سحر انگیز بناتا ہے۔ شاہ کے سانپ میں بذلہ سنجی اور بھیرت ہے لیکن اس کی جو بھی واہمیتی ہے وہ سانپ کے حصے میں نہیں شاہ کے حصے میں ہی جاتی ہے۔

آپ کسی بھی پہلو سے غور کریں شرجب شخصیت کے روپ میں آتا ہے اپنی عنصری طاقت کے جلال کی قیمت پر ہی آتا ہے۔ اور اقبال کو یہ سورا کسی بھی سطح پر منظور نہیں تھا۔ اقبال نے ابلیس کے کردار کی ایسی پاسداری کی کہ ایک لفظ ایسا نہیں لکھا جو شیطان کی شان اور وجاہت کے خلاف ہو۔ وہ اسے تکوینی تناظر میں ایک طاقت کے طور پر ہی دیکھنا چاہتے تھے۔ اہرمنیت کی طرف یہ رویہ کہیں ان کی سائیکی کے زرتشتی میلان کی پینگی تو نہیں کھاتا؟ یہ بات قرین قیاس معلوم نہ ہو تو یوں سمجھیے کہ شیطان کی طرف اقبال کا پورا رویہ مذہبی نہیں تھا بلکہ خالصتاً رومانوی تھا۔ اقبال کے یہاں شیطان کسی بھی جگہ اخلاقی طور پر مذموم نظر نہیں آتا۔ مکالمہ چاہے ابلیس اور خدا کے درمیان ہو یا ابلیس اور جبریل کے درمیان اقبال ملٹن ہی کی مانند غیر شعوری طور پر شیطان ہی کے حلیف نظر آتے ہیں۔ جاندارِ تقریری شیطان ہی کی زبانی ادا ہوتی ہیں۔ ان تقریروں کی فن کارانہ خوبی یہ ہے کہ ان سے خدا کی کبریائی ذات کو گزند نہیں پہنچتی، اس لیے وہ گستاخانہ بننے بغیر سخن گسترانہ بنتی ہیں اور



ان میں منکر کی دریدہ رہنی کی بجائے وہ تمکنت ہوتی ہے جو اپنی آگ میں جلنے والی سرشت کی سرکشی کے شعلے میں ہوتی ہے۔ یہاں وہ بے تکلفی بھی نہیں جو یا اپنا گریباں چاک یا دامنِ یزداں چاک کی عشقِ جنوں خیز کی زائیدہ ہے کیوں کہ نفرت اور محبت کے جذبات ہی کے ساتھ ساتھ شیطاں عشق و جنوں کی کیفیات سے بھی بلند ہے۔ شیطان چاہے دانا اور بینا نہ ہو لیکن وہ عقلِ مجتہم ہے۔ میرے فتنے جامہ عقل و خرد کا تار و پود۔ جذبات، وجدان، روحانی مکاشفات جو انسان کو خدا سے قرب بخشنے کے ذرائع ہیں۔ ان کی طرف اس کا رویہ مکمل حقارت کا ہے۔ اسی لیے وہ فرشتوں، پیغمبروں اور انسانوں کی روحانی فتوحات کو خاطر میں نہیں لاتا۔ وہ توصیف کہتا ہے: "خضر بھی بے دست و پا الیاس بھی بے دست و پا، اور جبریل کی اللہ ہو اللہ ہو کی طرف تو اس کا پورا لب و لہجہ استہزاء میہ ہے۔ ویسے اسطوری استعارے کے معنی تو یہی ہیں کہ شیطان ان نفسِ انسانی کی تاریک قوتوں کا نام ہے اس لیے اس کا تعقل کی علامت ہونا کچھ عجیب تضاد بیانی معلوم ہوتی ہے۔ لیکن نفس کی تاریک قوتوں کو فطرتِ انسانی کی تخلیقی قوتوں سے علاحدہ کرنا بھی آسان نہیں ہے۔ مثلاً جنس کی قوتِ تخلیقی بھی ہے اور تاریک بھی ہے۔ اس اندھی جبلت کے سرکش گھوڑے قابو میں رہیں تو ان سے تخلیقی کام لیا جاسکتا ہے، بے قابو ہوں تو تباہ کاری لاتے ہیں۔ اسی لیے عقل کو جبلتوں اور جذبات کی نگراں بنایا گیا ہے۔ تاریک گو تاریک ہی سہی لیکن ان کے ہونے سے زندگی میں رنگ و آہنگ ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ شیطان کے یہاں ان قوتوں کا نام و نشان نہیں۔ شاید اس کی آتشیں فطرت میں نرم و نازک جذبات اور تند و سرکش جبلتوں کے جھرنے پینپ نہیں سکتے۔ صرف عقل کا لوہا ہے جو پھل کر فولاد بنتا رہتا ہے۔ اسی لیے شیطان میں عشق و محبت رحم و کرم، ہمدردی اور دردِ مستدی، بے غرضی اور ایثارِ نفسی کے جذبات کا کوئی نام و نشان نہیں۔ یہی نہیں بلکہ حسن کا بھی کوئی احساس نہیں۔ نہ تو وہ کسی پر دل فریفتہ ہوتا ہے نہ کوئی چیز اسے دلربا معلوم ہوتی ہے۔ شیطان کے ساتھ مسرت و انبساط اور عیش و نشاط کا بھی کوئی تصور وابستہ نہیں کیا جاسکتا۔ ہم کبھی شیطان کو جام سے جام نکراتے، یا بزمِ نشاط برہم کرتے یا حسن ہزار شیوہ کی کافراؤں سے مسحور ہوتے نہیں دیکھتے۔ یہ سب کام بھی انسان ہی کرتا ہے اور اگر وہاں شیطان ہوتا ہے تو ایک خاموش تماشائی کی طرح۔ گویا شیطان کا کام صرف



ور غلاما ہے اور بطور ایک صیقل شدہ عقلی مجسمے کے ان آلودگیوں سے اپنے دامن کو پاک رکھنا جو  
 لہو و لعاب کے رسیا انسانوں نے چاروں طرف پھیلا رکھی ہیں۔

خدا نور ہے تو ابلیس تاریکی۔ خدا خیر ہے تو ابلیس شر۔ خدا حسن ہے تو ابلیس بد صورتی۔  
 ہر چیز اپنی ضد سے ہی پہچانی جاتی ہے۔ تاریکی کے بغیر نور کی شناخت ممکن نہیں۔ خیر ہی  
 خیر ہو تو عالم اقدس کس قدر خاموش نظر آتا ہے۔ ابلیس کے یہاں خدا کی عظمت و بزرگی اور  
 جلال و جمال کا انکار نہیں اثبات ہے۔ خدا کو اس نے جس طرح جانا ہے اس طرح فرشتے نہیں  
 جان سکے کیوں کہ وہ عبودیت کے مقام سے نہیں نکل سکے اور عبودیت ایسی قبولیت کو راہ دیتی  
 ہے جو فرماں برداری اور عبادت کی یکسانیت اور توازن کی بے کیف سکونیت پیدا کرتی ہے جس  
 سے خود خدا کا دل اکتا جاتا ہے۔ خدا کی فردیت، مطلقیت اور یکتائی کے عرفان کے لیے ضروری  
 ہے کہ عارف جانے کہ جہاں میں ناممکن، عاجز اور معمولی ہونے کے کیا معنی ہیں۔ اپنی نافرمانی کے  
 سبب ابلیس یہ بات جانتا ہے کیوں کہ خدا کی عدول حکمی کرنے کے بعد ہی اسے اس  
 بات کا احساس ہوتا ہے کہ شانِ کبریائی کیا ہے۔ پہلی بار کبریائی طاقت کے خلاف ایک  
 چیلنج پیدا ہوا ہے اور خدا اس چیلنج کو زیر کرنے کے لیے اپنی پوری طاقت استعمال  
 کرتا ہے۔ لاکھوں کروڑوں فرشتوں کی تہلیل پر خوش ہونے اور مطمئن ہونے کی بجائے  
 وہ ایک طاغوتی قوت کی سرکشی کو زیر کرنے کی طرف مائل ہوتا ہے۔ نور کی ضد تاریکی اور  
 خیر کی ضد شر پیدا ہو چکا ہے اور اب کائنات کے اسٹیج پر وہ ازل گیر اور ابد تاب ڈراما  
 کھیلا جائے والا ہے جس کے ہم ہمیں سے زمان و مکان گونج اٹھیں گے۔ ابلیس کے  
 انکار نے کائناتی وقت کو دہری وقت میں تبدیل کر دیا اور جہاں رنگ و بو میں انسان  
 اپنی ابلیسی اور الہیاتی طاقتوں کا خمیر لیے خیر و شر کی اس پیکار کا کردار بننا جسے فرشتے حیرت  
 سے دیکھتے ہیں اور جس میں خدا اور ابلیس کی دل چسپی کسی طرح ختم نہیں ہو پاتی۔ ابلیس کا انکار نہ  
 ہوتا تو آدم مسی کے ایک پتلے سے زیادہ کیا ہوتا۔ اس کے انکار ہی نے آدمی کو خیر و شر کی رزم گاہ  
 کا بلند قامت کردار بنایا۔ ابلیس خود اللہ کی پیدا کردہ ایک ایسی حریک طاقت ہے جس کی  
 طرف وہ بے پروا نہیں رہ سکتا۔ مشیتِ ایزدی سے یہ بعید نہیں کہ اس شر انگیز طاقت کو وہ



چشم زدن میں نیست و نابود کر دے لیکن ایسا کرنے سے آدمی فرشتہ بن جائے جس کی اس کے پاس کمی نہیں اور زمین پر وہ ڈرنا ختم ہو جائے جس سے خدا خود اتنا لطف اندوز ہو رہا ہے کہ ایک صحیح فن کار کی طرح وہ اس کے عمل میں مداخلت کرنا نہیں چاہتا اور شیطان کو یہ موقع دینا نہیں چاہتا کہ وہ خدا پر الزام لگائے کہ اپنی کبریائی طاقت کے استعمال کے ذریعے اس نے اس جنگ کا پانسہ پلٹ دیا جو انسان کے اندر برابری کی طاقتوں کے حصول پر کھیلی جا رہی تھی۔ یعنی اس اصول پر کہ مہلک ترین ہتھیار یا ہمارے زمانے کی اصطلاح میں جوہری توانائی کا استعمال نہیں ہو گا۔ شیطان کی سازش اور اللہ کی مصلحت کا یہ سمجھوتہ شیطان کو خدا کے دل کا کانٹا بنا دیتا ہے اور خود کو فطرتاً ہی اپنے میں شر کی ظفر مندی رہی ہے۔ یہ ایک ایسی فتح ہے جسے خدا کے چہیتے پیغمبر حیرت سے دیکھتے ہیں۔ شیطان کو مغلوب کرنا پیغمبروں کے لیے آسان ہے لیکن دل یزداں سے اس کا نٹے کو دور کرنا ان کے لیے آسان نہیں رہا کیوں کہ یہ کام تو خدا ہی کر سکتا ہے اور وہ کرتا نہیں تو یہ اس کی مجبوری تو ہو نہیں سکتی مصلحت ہوگی۔ گویا خدا نے پیغمبروں کو یہ طاقت تو دی ہے کہ وہ ابلیس کو مغلوب کر سکیں لیکن اسے نیست و نابود کرنا ان کے اختیار کی بات نہیں۔ یہ طاقت خدا نے اپنے پاس ہی رکھی ہے۔ اس کا استعمال وہ نہیں کرتا تو شاید اس کی وجہ یہی ہو کہ وہ شیطان کو نبرد آزمائی کے مساوی مواقع دینا چاہتا ہے۔ شاید اس کا مقصد یہ ہو کہ عرصہ دہر خیر و شر کی رزم گاہ بنی رہے کیوں کہ یہ آویزش ختم ہو جائے تو دنیا بھی عالم ملکوت کا عکس بن جائے اور عالم ملکوت تو خدا کے پاس ہے ہی۔ جو چیز نہیں تھی وہ عرصہ دہر تھی اور اس کے پیدا ہوتے ہی کائنات میں ایک نئی اور دل چسپ چیز کا اضافہ ہوا اور خدا کو یہ چیز جیسی کہ وہ ہے پسند آئی اور اس کھیل کو وہ جاری رکھنا چاہتا ہے۔ شیطان یہ بات جانتا ہے اور اس کی لیے بلا خوف وہ یم یم اپنے طوفان اٹھاتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ لڑائیاں ہارنے کے باوجود جنگ جاری رہے گی۔ خدا کو شکست دینا اس کا مقصد نہیں کیوں کہ خدا کی کبریائی طاقت سے وہ واقف ہے لیکن اولادِ آدم کو درغلا کر خدا کے منصوبوں کو ناکام بنانے پر اسے اختیار ہے۔ اس اختیار کو خدا شیطان سے چھیننا نہیں چاہتا کیوں کہ پھر تو جنگ اور انسانی ڈراما



دونوں ختم ہو جائیں گے۔ گویا دہر میں ابلیسی طاقت بھی انسانی ڈرامے کا اہم عنصر ہے۔ یہ طاقت نہ ہوتی تو قصہ آدم تخلیق آدم سے آگے نہ بڑھتا۔ شیطان کے انکار ہی سے اس قصے میں جان پڑتی ہے اور اس ڈرامے کا آغاز ہوتا ہے جو خود خدا کے لیے انبساط و مسرت کا باعث ہے۔ شیطان جانتا ہے کہ یہ اس کا لہو ہے جس نے قصہ آدم کو رنگینی عطا کی ورنہ جنت کی رعنائی میں کھڑے ہوئے آدم و حوا میں خالق کائنات کو کیا دل چسپی ہو سکتی تھی۔ ان سے حسین تر اور عظیم تر اور حیرت ناک جہان وہ پیدا کر چکا تھا۔ کواکب اور سیاروں کی گردشوں میں وہ اپنی جبروت کا مظاہرہ کر چکا تھا۔ پوری کائنات اس کے جلال و جمال کا آئینہ تھی۔ لیکن اس سے اس کی تسکین نہیں ہوتی تھی کیوں کہ وہ صاحب نظر پیدا نہیں ہوا تھا جو اس کے حسن کا ادا شناس بنتا۔ اس نے آدم کو پیدا کیا لیکن آدم بھی اس کی مخلوقات میں سے ایک مخلوق ہی رہا۔ احساس و عرفان سے عاری، جنت کی رعنائیوں میں گم ایک ایسا وجود جو حسن خداوندی کا کوئی علم نہیں رکھتا تھا، کیوں کہ علم کے لیے ضروری ہے کہ جاننے والا اس چیز سے الگ جس کا وہ علم حاصل کرتا ہے، اپنی ذات کا عرفان کرے۔ اس خود آگہی کے بغیر حسن شناسی ممکن نہیں۔ یہ علم شیطان نے آدم کو بخشا۔ آدم اپنی ذات، اپنے وجود، اپنی برہنگی سے واقف ہوا تو اس قابل بھی ہوا کہ وہ غیر ذات کو اپنی آنکھوں سے دیکھے۔ ذات اور غیر ذات کے اس فاصلے نے آدم کو ہجوِ رازل بنایا اور وصل کا آرزو مند۔

”جاوید نامہ“ میں اقبال نے ابلیس کو خواجہ ابل فراق کہا ہے۔ ابلیس میں وصال کی کوئی تمنا نہیں کیوں کہ وصل اس شعلے کی موت ہے جس سے ابلیس کی ذات عبارت ہے جو ابدی اضطرابِ تابش اور تجسس ہے۔

فطرتش بیگانہ فوق وصال

زہد او ترک جمال لایزال

”حسن لایزال سے ہجر کو ابلیس نے ایک تخلیقی قوت میں بدل دیا۔ انسان کو علم کا پھل

چکھایا، اس میں خودی کی تبدیل روشن کی اور اسے خدا سے الگ کر کے غم، ہجر اور آرزوئے وصل کی کشمکش میں مبتلا کیا جو حرکت، عمل اور تکمیل ذات کا سبب بنی۔ ابلیس اور انسان دونوں



اپنے اپنے طور پر تخلیق کے اس عمل کو آگے بڑھاتے ہیں جو مسلسل جاری ہے کیوں کہ ہر ذرہ سے  
صدائے کُن فیکون آتی ہے۔ اگر ابلیس تخریب ہے تو تخریب کے بغیر تعمیر ممکن نہیں۔

در اصل ابلیس کے انکار کے ذریعے پہلی بار کائنات اس سوزِ دروں سے واقف ہوئی  
جو منکر کا مقدر اور اس کی ازلی تنہائی کا سبب ہے۔ یہی سوزِ حرارت اور حرکت کا سبب ہے۔ ورنہ  
کیا ستارے اور سیارے، زمین و آسمان اور فرشتے سب ایک عالمِ عبودیت اور سکونیت میں  
موجود ہوتے۔ ان میں ہمیشہ ابلیس کے سوز سے ہی آئی۔ (مٹی پیدا، سوزِ من خونِ رگ کائنات) گویا انکار  
ابلیس کائنات کے سکون و جمود میں حرکت کا سبب ہے اور حرکت میں حرارت اور طاقت ہے  
جو آدمِ خاکی نہاد میں ذوقِ طلب، جستجو، ذوقِ نمو اور تکمیلِ ذات کا جذبہ پیدا کرتی ہے۔ اپنی  
نظمِ تسخیرِ فطرت میں ابلیس خدا سے کہتا ہے "تو نے جسم میں جان ڈالی، جان میں ہنگامہ میں نے  
پیدا کیا تو سکون کی راہ سمجھاتا ہے اور میں اضطراب کی۔ یہ کم سواد انسان جو تیری آغوش  
میں پیدا ہوا ہے پروان میری آغوش میں چڑھے گا۔"

جبریل اسٹبلشمنٹ کے نمایندہ ہیں جب کہ ابلیس بغاوت کی علامت۔ جبریل زبان  
بھی اسٹبلشمنٹ کی بولتے ہیں۔ کھودے انکار سے تو نے مقاماتِ بلند، چشمِ یزداں میں  
فرشتوں کی رہی کیا آبرو۔ اظہار کی منفرد سٹائل کو پانے میں ناکامی وہ قیمت ہے جسے مقربِ خاص  
ہونے کے لیے جبریل کو چکانی پڑتی ہے۔ اس کے برعکس ابلیس کے لب و لہجہ میں بڑا اتار  
چڑھاؤ ہے۔ فلسفیانہ سنجیدگی اور المیہ و قمار سے لے کر طنزِ آئرنی اور قولِ محال کے غناہر سے  
اس کی گفتگو جگمگاتی ہے۔ ابلیس عظیم انکار، مکمل منفیت اور کھلی بغاوت ہے اور سزا کے  
طور پر راندہ درگاہ، ہزیمت گزیدہ اور مہجورِ راز ہے وہ بزدلی، بے کیفی، سکونیت کے خلاف  
ایک للکار ہے۔ عالم بے کاخ و کو کی خاموشی میں ایک پکار ہے اور ابد کے سناٹوں میں اک گونج  
اور غلغلہ ہے۔ نظم کے آخر میں ابلیس کی گفتگو میں ایک حیرت انگیز متوج کی کیفیت ہے۔ ہر شعر  
موجِ طلطم خیز کی مانند دوسرے سے شور انگیزی میں بڑھتا جاتا ہے اور ان شعروں کی مساوی  
ایجابی بھی ساحل، موجِ طوفاں اور سمندروں کی ہے۔

ذرا مانی شاعری کی اس خوبصورت مثالِ مغرب میں تو کہیں نظر آجائے گی لیکن شرق میں شکل سے ملے گی۔





---

**MODERN PUBLISHING HOUSE**

**9, Gola Market, Darya Ganj, New Delhi - 110 002.**

**T.F. : 327 8869, 327 2404.**

---